



الأشهر والأسماء

ترجمة: د. أمين حسين الرباط
مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون
مراجعة: أ.د. عبد الحميد الخريب

تقديم: أ.د. فوزي فهمي

وزير الثقافة





أكاديمية الفنون
وحدة الإصدارات
مسرح (٣)

الإرهاب والمسرح الحديث

تحرير: جون أور - دراجان كليك
ترجمة: د. أمين حسين الرباط
مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون
مراجعة: أ.د. عبد الحميد الخريبي

تقديم: أ.د. فوزى فهمى

تصدير: فاروق حسنى وزير الثقافة

رئيس أكاديمية الفنون
ورئيس مجلس إدارة الاصدارات
أ.د. فوزى فهمى

إخراج فنى وإشراف طباعى
أمال صافوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

تصدير

هذا الكتاب هو الأول فى موضوعه الذى يترجم إلى اللغة العربية، وأهميته تنبع من تعدد الرؤى، إذ شارك فى تحريره عشرة شخصيات عالمية، تغطى جنسيات مختلفة، تناولت قضية الإرهاب وعلاقة المسرح بها خلال الثلاثين سنة الأخيرة، كنوع من المواجهة الثقافية لهذه الظاهرة.

ولاشك أن هذه المواجهة الثقافية هامة إلى جانب التدابير الأمنية المضادة لأخطار العمليات الإرهابية التى تساندها وتدعمها بعض الأنظمة والحكومات كشكل من أشكال الحرب غير المباشرة التى تعطل مسيرة السلام.

وهذا ما دعى الرئيس محمد حسنى مبارك إلى تبنى مؤتمر دولى لإنقاذ عملية السلام لبحث كيفية الاستجابة الجادة والحاسمة لمواجهة العقبات التى تعطل مسيرة السلام بسبب عمليات الانفجارات وأحداث العنف، كحماية ودعم للأمن والسلام العالميين.

ووزارة الثقافة بمناسبة انعقاد هذا المؤتمر الدولى، وفى إطار مسئوليتها تقدم هذا الكتاب كدراسة نظرية فى موضوعه، وقد رأت أن تضيف ملحقا يحوى ما كتب عن مسرحية "الجنزير" التى تتناول قضية الإرهاب والتطرف والعنف، والتى قدمها البيت الفنى للمسرح هذا الموسم، ليجمع الكتاب إنتاج مؤسستين تابعتين للوزارة هما أكاديمية الفنون وقطاع المسرح كتحدى ثقافى فى مواجهة هذه الظاهرة.

فاروق حسنى

وزير الثقافة

مارس ١٩٩٦

الأرهاب: المسار والمآزق

د . فوزى فهمى
رئيس أكاديمية الفنون

أن أكاديمية الفنون فى إطار مسئوليتها عن تعليم الفنون ودورها فى الحركة الثقافية، تطرح هذا الكتاب " الارهاب والمسرح الحديث " كأسهام علمى فى دراسة ظاهرة تجتاح العالم .

وتقع مسئولية انتشار الارهاب المادى والفكرى على غفلة المؤسسات الاجتماعية - والمسرح واحد من هذه المؤسسات الاجتماعية - والتي بغفلتها او بغيرها تساعد على انتاج مناخ انتشار صناعة الأرهاب .

ولا شك أن أمر استمرار هذه الغفلة ، أو عدم اضطلاع تلك المؤسسات بدورها ، أو دعم نشاطها من النخبة ، ومن أجهزة ومؤسسات النظام الاجتماعى يعد تأبيدا لهذه الظاهرة . فالارهاب يسعى الى احداث تصدع فى منظومة القيم ، وتزايد للأحداث العشوائية والاكراهية، ليخلق بذلك حالة من عدم اليقين وانقطاع الانتظامات، ويعرض آليات تأمين انتقال الارث الثقافى من جيل لآخر لخلل وتفكك وتعسف، يحول

التكاملات الى تنازعات، تسعى لاستخدام القوة كنفوذ تصادمى فارض لمعاييره، الأمر الذى يعطل ويشل حركة المؤسسات الاجتماعية، ويحرمها من الحد الأدنى من الاستقرار، وهو مالا يبنى مجتمعا يتمتع بمزيد من الانسانية ، اذ غاية المجتمع الانسانى فى أنبل تطلعاته، هى التفاهم وليس المجابهة فى بنية علاقاته .

يسعى الارهاب لتغيير العلاقات الاجتماعية من " علاقات معنى " لها خصائصها الشرعية، الى " علاقات قوة " تجابه لتكره المجتمع بالانتهاك، سواء بالاغتيالات السياسية، أو المطاردة الفكرية أو المجازر أو الانفجارات، ويمارس بأدوات اكراهه الجسدى والنفسى تأثيره على الفرد المهدد، كى يفصله عن نظام مجتمعه لضرب " عقدا الحماية " بوجهه القانونى، وكذلك ضرب " نظام الحماية " بوجهه السياسى، كطريق لفرض " الاقناع بالقوة "، ومحاولة لخلق مجتمع دون حماية، بتخويله واکراهه لتقويض شرعيته وقناعاته .

ولا خلاف على أن الارهاب مهما إمتلك من أدوات الأكراه، لن ينهى نظاما اجتماعيا ما، اذا لم يكن ذلك المجتمع مأزوما بما يحمل فى داخله باختزان تاريخى لقدر من التناقضات المتجذرة، والتى لا تحقق للناس العيش معا، أو غياب اجتهادات لرفع تلك التناقضات على كافة مستوياتها، وتشارك فيها مؤسسات المجتمع ورموزه ، وكافة طاقاته الفاعلة مهما كانت خلافاتها، بحيث تشكل منظومة دفاع عن مصالحه العليا فى ضوء معتقداته الجوهرية وقناعاته .

لذلك فالارهاب يلعب دورا هاما فى " التفتيت الاجتماعى "، وتكريس التفاوت كركيزة أساسية لممارساته تجاه الأفراد ، سواء بالتصفية الجسدية ، أو " النهذ " بدعوى التكفير لخلق دور النخبة .

وقد بدأ الارهاب فى الترويج لأفكاره وتفسيراته الخاصة لمقتضيات الشأن العام عن طريق استخدام "المساجد" كمظلة دينية ، ليواجه بها حظر النشاط السياسى المنظم غير الشرعى ، ملحا على ترسيخ فكرة "التناقض" بين الدولة والمجتمع المصرى لاختراق علاقة التضامن التى تجسد الانتماء، وذلك باستخدام الصياغات والاستشهادات الدينية ومجموعة الفتاوى التى تحرم العديد من الممارسات الاجتماعية، استهدافا لخلق القطيعة النهائية مع الدولة تبريرا للمواجهة بالعنف المادى كوسيلة، واضفاء الشرعية على تلك الوسيلة .

ثم كانت محاولات الارهاب فى اختراق المؤسسات الاجتماعية على كافة تنوعاتها، لتصدير تصور يعتمد على الايهام باختلال المجتمع المصرى وأزمته ، والجهر بأنه هو المنوط به قيادة الاحتجاج والثورة على النظام السياسى والاجتماعى العاجز عن حل مشكلات المجتمع، مستخدما تكتيك الرفض والانتقاد والاعتراض بغطاء الدين ، دون طرح حلول لقضايا المجتمع الحيوية ، سوى المطالبة بحضور "الماضى" واستدعائه فى مواجهة "مستجدات الحاضر" لرفضها وتحريمها، ولا شك أن حضور "الماضى التاريخى" الى جانب "الحاضر الأئى" يوقع المجتمع فى انقسام لا حل له ، لاختلاف معطياتهما بما ينفى كل منهما الآخر، نتيجة حالة الجمود التى توقف "الاجتهاد" فى فقه المعاملات، والاصرار على الأخذ بالتحريم قياسا على غياب ممارسات مماثلة لدى الأولين، الأمر الذى يعد انكارا لفضيلة "الاجتهاد" وهو ضرورة من الضرورات الحيوية، بل ووجوبى " كفرض " فى كل عصر ، تُستنبط به الفروع الجديدة من الثوابت والأصول ، حيث تستظل بهذه الفروع مساحات المستجدات من وقائع ومشكلات ، لتلبية الاحتياجات المتجددة التى تستدعى "الاجتهاد" الذى حث عليه القرآن العظيم فيما يقرب من الثلاثمائة آية ، ويذكره فى سنته النبى الكريم .

وامعانا فى تثبيت حركة التاريخ اتجه الارهاب الى افتراض بعض المفاهيم وانتزعتها من مضمونها الاجتماعى والتاريخى، وفصلها عن اطارها، فاستدعى " الحسبة " وهى لفظة لم ترد فى القرآن العظيم، بل هى نظام من النظم الادارية فى التاريخ الاسلامى، وتعنى المحافظة على النظام العام بمعناها الواسع ، وكان يتولاها رئيس يعرف "بالمحتسب" يشرف على الشئون العامة ومراقبة الأسعار ورعاية الآداب، وينصبه الحاكم أو نائبه، للنظر فى أحوال الرعية والكشف عن أمورهم ومصالحهم ، وله أعوان ونواب لمراقبة ما يخالف الشرع والقوانين. وقد تطور هذا النظام مع الزمن واختلاف الدول، وتوزعت مناصب الحسبة فى الدولة على مؤسساتها وأجهزتها وهيئاتها، فى اطار "الاجتهاد" المستنبط لأدوات المعالجة لحماية المجتمع من أوجه الخلل، من خلال بناء مؤسسى يشكل العقل العام للمجتمع، وهو مصدر الضبط والترشيد وفقا لمرجعية معتقداته ومقاصدها .

فالخطاب العلنى للارهاب هو حماية المجتمع، والخطاب المستتر الذى يتولد فى ممارساته هو تعميق التناقضات ، بقصد زعزعة العلاقة بين النظام الاجتماعى والمواطنين ، كنوع من التشييت لدعائم الهيكلية التى توفر للمجتمع أسباب قوته بحق الولاية والضمان الجماعى ، وتقويض لاشكال التواصل بين مؤسسات المجتمع وأفراده، فى مستويات التجربة اليومية المعاشة فى شتى صورها، وذلك بتفتيت سلطة الحماية الشاملة والكلية ، ونقلها من مؤسسات النظام الاجتماعى إلى الأفراد، وتحديد الاتهام بالتكفير لرموز المجتمع، ليخلق بها عائقا يهدد ويربك ويقصى به معارضيه، مبرراً ممارساته بتأويلات مستكرهه ومذمومة شرعاً، وتفسيرات يتعمد الخلط فيها بين ما هو "جوهرى" فى الدين الاسلامى الحنيف، وبين ما هو " تاريخى " خالص من صنع البشر جاء كأجتهاد فى اطار زمانه، وكذلك بالتمويه بالقضايا الاجتهادية على انها قضايا محسومة غير مفتوحة لاي اجتهاد، لي طرح من خلالها ما هو "مطلوب" وتظل كتهديد مباشر على رقاب المثقفين والمفكرين والمبدعين والكتاب من معارضيه .

والسؤال المطروح لم هذه الهجمة الشرسة تحديداً على المثقفين والمفكرين والمبدعين والكتاب ، والاجابة بالغة الجلاء ، فالتراث الثقافى المصرى يشكل للأرهاب " مأزقه الاكبر " بمناعته ضد الانقسام والتفكك وفقدان النسق، والتي عصبها ثقة المجتمع بنفسه وهويته وتاريخه بما يعزز تماسكه الداخلى، وهو الذى لعب أدواراً هامة فى ترسيخ هياكل ومؤسسات المجتمع المصرى عبر تاريخه ، وقاوم محاولات القولية لاي نموذج مفروض ودخيل وحماه من التطويف والتشويه ، وهو المناخ المناسب للتطرف .

فالارهاب يحارب رأس المال الثقافى للمجتمع المصرى ، لانه القادر برموزه وابداعته على إعادة انتاج وتوليد وتجديد وادامة منظومة قيمه التى تؤكد التساند والتفاعل بين افراد المجتمع ومؤسساته ، ومواجهة محاولات تآكل الارادة الوطنية ، وخلق التعاون المباشر وغير المباشر بين قوى المجتمع لحماية مصالحه العليا . ان الارهاب يتناحر بطبيعته الانتهاكية مع التراث الثقافى العميق للمجتمع المصرى ، المجافى للغلو ، والمدرک ليسر الدين وللتقادير الشرعية والمستوعب لرخص وجواهر الشرع ، بينما الارهاب يحاول ان يوهن قدرات وخصوصيه هذا التراث الثقافى ، بالعنف والتمويه واستثمار الاختناقات والاختلافات والاختراقات والتكفير .

ان الذين يخططون للارهاب يدركون ان الثقافة هى التى تؤسس وحدة مشتركة من مرتكزات الاخلاق والمعرفة والعمل ، وتصوغ التوجهات والسلوك العام ، وتعمق مساحة الفهم وخبراته ، وتواجه اشكال السيطرة الجائرة، وتقى المجتمع من العطب ، بكشفها عن الاصيل الذى يمنح المجتمع صفته الكلية ويكسبه مناعته ، والدخيل الذى يخلق جماعة فرعية ، تتمفصل مع توجهات جماعات خارج المجتمع المصرى ، لتعزز التفكك، حتى تخمد عافيه هذا الوطن ، وتتكسر مصالحه وترتبك مسيرته ، وتتعرثر آليات ممارساته الحياتية ولا تسمح له بالتقدم .

تقديم

يكاد يكون من المستحيل أن نعرف الإرهاب تعريفاً دقيقاً. ولكنه بعبارات عامة، نوع من العمل العنيف الذي يقصد به إحداث تأثير عام موجه عادة ضد أفراد أو مؤسسات الدولة. ويمكن أن يوجه الإرهاب أيضاً ضد شرائح عشوائية من السكان، وهو يهدف في الأغلب الأعم ليس إلى إيذاء ضحاياهم الرئيسيين فحسب، بل كل أولئك الذين يناصرونهم. فعندما يكون هدف الإرهاب هو رجال السلطة، فإنه يعمل على تهديد بناء السلطة بأكمله. أما عندما يكون هدف الإرهاب هو أتباع السلطة، فإنه يعمل على تهديد من كان على شاكلتهم أيضاً. وأياً كان القناع الذي يتستر وراءه الإرهاب، فإنه يوجد لتشجيع مؤيديه وتثبيط هم أعدائه، من خلال خلق مناخ من الخوف؛ يصيب الناس بالعجز عن التصرف ويعطى للإرهابي في الوقت ذاته قدرة على التستر، بيد أن هذا الأمر غالباً ما ينجح في المدى القصير فقط، إذ إن الإرهابيين يمكن عزلهم عن المجتمع، ويمكن خيانتهم وكشفهم، ويمكن كذلك تجاهلهم من قبل من يطمحون في كسب تأييدهم. ومن الممكن أيضاً أن يقعوا ضحية لإرهاب الدولة - بدورهم - حيث تحشد الدولة لهم الكثير من الإمكانيات، وتطور طرق المراقبة والعقاب والانتقام. وربما توجه العمليات الإرهابية ضد أعداء يتم اختيارهم داخل جهاز الحكومة، أو ضد أولئك الذين يعتبرون مذنبين بحكم اقترافهم وتعاونهم مع من يعتبره الإرهابيون عدواً لهم. فالبراءة في نظر معظم الإرهابيين مسألة نسبية، وتعريف التعاون والتواطؤ عندهم واسع مطاط، فعلى سبيل المثال من يُقتل من المارة، أو يصاب بالتشوه في انفجارات الإرهاب؛ فذلك لأنه - حسب منطق الإرهابيين - لم يتخذ الاحتياطات الضرورية، أو لأنه تواجد في المكان غير المناسب في الوقت غير المناسب. علي هذا النحو، فإن تعريف الإرهاب ليس بالأمر اليسير، وليست هناك مناقشة للإرهاب تخلو من القيمة؛ فقد يُعتبر المقاتل من أجل الحرية، في دولة ما، إرهابياً في دولة أخرى ولكن ثمة مساحة شائعة من الاتفاق؛ إذ يلاحظ كثير من المعلقين، الطبيعة المسرحية للإرهاب في العالم المعاصر؛ فهو يتضمن نوعاً من الإخراج المسرحي المخطط للأحداث التي تحول الجماهير الغافلة إلى متفرجين رغم إرادتهم، وإلى رهائن للمشهد الدامي، وذلك من خلال الاستخدام المتنوع للمتفجرات، واختطاف الطائرات

والبشر ، وعمليات الاغتيال . ويجرى الدفاع دائماً عن مثل هذه الأحداث في ضوء أهداف سياسية نهائية ، كقلب نظام الدولة أو الحكومة أو تغيير سياسة بعينها . وفي الوقت ذاته ، يتمثل هدف الإرهابيين المباشر في التحريض على الاعتداءات الغاشمة التي لا تستطيع الجماهير - " المتفرجون " - تجاهلها أو غض الطرف عنها ، والتي لا بد أن يتجاوب معها أعداء الإرهابي المباشرون من رجال السلطة والمناصب العليا في الدولة المحاصرة بالإرهاب .

ليس من قبيل المصادفة أن الإرهاب قد أصبح ظاهرة عالمية في خلال الأعوام العشرين الماضية ، بل أصبح جزءاً لا يتجزأ من عصر الالكترونيات السمعية والبصرية ، الذي أصبحت فيه المعلومات ممكنة ومتاحة على مستوى العالم ؛ حيث تنقل وتعرض فوراً وفي وقت واحد في بلدان مختلفة من شتى أنحاء العالم .

وقد لاحظ المسرح باهتمام ، هذا الحدث المسرحي على ساحة العالم ؛ فصنع - بدوره - من مشهد الإرهاب موضوعاً محورياً في الدراما الحديثة المعاصرة . وكانت تلك هي نقطة البداية لهذا "المجلد الضخم" . تم تمثيل أعمال العنف على المسرح ضد الممتلكات وضد الأشخاص لأنواع مختلفة من المتفرجين في وقت واحد ، أحياناً بقصد التخويف ، وأحياناً أخرى بهدف التهديد ، ولكن عادة بهدف استفزاز عدو الدولة ودفعه إلى الخوف المضاد غير الشعبي وغير المحبوب . ويبقى دائماً أن نؤكد أن العمل الإرهابي لا يمكن تجاهله من قبل المسرح ، بل إن مثل هذه الاعتداءات الغاشمة تصبح لاشيء ، ضرباً من ضروب العدم ، دون تأثيرها المسرحي . إن الاعتداءات الإرهابية تعد بمشابة مزج بين شيئين متناقضين : المشهد والسرية . فالإرهابيون يبتغون لأعمالهم أثراً مدوياً متفجراً ، على المستوي المجازي والحرفي ، ولكنهم في الوقت نفسه يريدون لذواتهم أن تظل في منأى عن الوصول إليها ، كما أنهم يريدون لأساليبهم أن تظل من الصعب التنبؤ بها . يجب ألا يعرف أحد أين سيوجهون ضربتهم التالية . فهم يتربصون ويكمنون في الزوايا على أمل أن يضعهم التوقيت والدقة اللتان يتمتعان بهما في قلب المسرح .

وإذا واصلنا هذه الاستعارة ، نجد أن الإرهاب يستخدم مسرحاً متحركاً ، ممثلوه غالباً غير منظورين ، لا يمكن رؤيتهم . أما أعداء الإرهاب من رجال الدولة ، فإنهم يردون إما بكبح الحدث على أنه واقعة عامة ويردون بإرهاب مضاد ، أو بإعطاء صورة رسمية

للأحداث ، وتحويل الجانب المسرحي بالغ الخطر فيها إلى مجرد مشهد سياسى تحت السيطرة ؛ وذلك عندما يواجهون بطوفان من المعلومات العامة .

وعلى هذا النحو ، فإن سلطات الدولة ووسائل الإعلام تسعى جاهدة إلى إدارة مشهد الإرهاب مسرحياً ، وتجعل من العمل الإرهابى مصدراً للغضب الأخلاقى واسع الانتشار، وتغرق الصحافة ووسائل الإعلام الإلكترونية " بميلودراما " - مسرحية مبالغ فيها - من المعاناة والاستنكار ، تستهدف تحويل سلاح الدعاية إلى نحر الإرهابيين ، وتقديم تفاصيل مستفيضة ، بطريقة مسرحية ، عن محاكمات المشتبه فيهم ، المقبوض عليهم ، ومن ثم تقدمهم إلى المجتمع فى صورة وحوش . ترتيباً على ما تقدم ، فإنه يبدو أمراً طبيعياً أن تعنى الدراما بالإرهاب ، ولاسيما ذلك النوع من الإرهاب المسرحى ، وأن تعنى كذلك بالاستجابات المضادة التى تتراوح ما بين الإرهاب المضاد والإدارة المسرحية للمشاهد السياسية .والإرهاب، فى هذا المقام ، يعنى أمرين : " الحدث " ، الأشياء التى تقع ، و " العملية " أى أن الإرهاب يتكون من العلاقات التى تتطور بين الشخصيات الرئيسية ، علاقة ثنائية بين الإرهاب والسلطة من ناحية ، وعلاقة ذات ثلاثة أبعاد تجمع بين الدولة والإرهابيين والجمهور ، من ناحية أخرى . وفى نهاية الأمر، فإننا ندرك هذا بطرق مختلفة فى كل أنحاء العالم خارج حدود الدولة المعنية . إن رغبة الإرهابيين فى خلق السخط والعنف وإثارة الفزع ، على كل تلك المستويات المشار إليها سابقاً ، تجعل منهم موضوعاً خصياً للمسرح . أما الإرهاب - من حيث هو حدث عام ، يتجاوز عالم المسرح - فإنه يقع وراء عالم المسرح تماماً ، إذ إنه نوع من " العرض " الذى يفرض على المتفرجين - الجمهور غير الراغب فيه ، إنه أيضاً حدث بلا سيناريو مكتوب ، يمكن أن ينتهى نهاية سيئة ، وهو دائماً ما ينتهى تلك النهاية . أما النص الدرامى ، فإنه يلتقط عناصر وجوانب من هذا الحدث الإرهابى ويعيد طرحها فى الساحة الرسمية للعرض ؛ ألا وهى المسرح الحديث .

ومن الضرورى أن نضع هذه العملية فى سياقها التاريخى ، فالإرهاب من حيث هو نتاج سرى منظم " لمسرح القسوة " .. ربما يكون سمة مستمرة وثابتة لعصرنا الحديث . أما الرعب السياسى، فى جوهره، فإن له تاريخاً طويلاً فى تطور الدولة الحديثة. ما كان للإرهاب أن ينمو ويتطور مطلقاً لولا الرعب المنتشر فى الدولة الحديثة

والتعقيدات الناجمة عنه . ونحن نجد في الدراما الحديثة أن هذا الرعب فى أشكاله المبكرة كان عنصراً مكوناً قوياً وفاعلاً فى التراجيديا فى عصر النهضة ، وأنه قد انتقل إلى قوالب مسرحية جديدة ومتنوعة ، حتى وصل إلينا فى القرن العشرين . وقد كان تطور الإيديولوجيات السياسية المجردة منذ عام ١٧٨٩ أمراً بالغ الأهمية فى هذا المجال ، وقد تتبع عدد من المشاركين فى هذا الكتاب تسلسل هذه الفكرة ، ومدى السحر الذى كانت تحتوى عليه فيما يتصل بالمجتمع الحديث .

يضع دانيال جيرولد Daniel Gerould هذا التطور فى منظوره التاريخي السليم ، عندما يوضح افتتاحان الإليزابيثيين Elizabethans وانبهارهم بالرعب بوصفه سلاحاً يمثل سطوة الدولة . وتذكرنا مناقشة جيرولد بأن الرعب لم يكن سلاح الأقوياء دائماً فقط ، بل أن المركزية المتزايدة للدولة الحديثة قد أضافت إلى الرعب إمكانات جديدة . ويذكرنا انبهار تيمورلنك Tymour Link بكروستوفر مارلو ، جاسوس الحكومة ، وانبهار رتشارد الثالث بشيكسبير ، بأن التراجيديا فى عصر النهضة تمتد بجذورها إلى الرعب المتمثل فى عصر تيودور Tudor ، وفى الدولة البريطانية التى كانت لم تزل بعد جينياً ، وبالقدر نفسه فى المدينة الايطالية التى عاش بها ميكافيللى . ولكن الاستخدام الأيديولوجى المنظم للرعب يظهر - كما يوضح جيرولد - بعد ذلك بقرون ، مع قيام الثورة الفرنسية .

ذلك هو الأصل الفكرى للرعب المنظم ، الذى نطلق عليه اليوم " الإرهاب " : الاستخدام المنظم للرعب فى خدمة العقيدة الكلية . وبين جيرولد Gerould الانبهار بشخصية روبسبير Robespierre باعتباره أول منظر أيدىولوجى للرعب فى مسرحيات جورج بشنر Georg Buchner فى القرن التاسع عشر ، وكذلك شخصية ستانيسلاوا برزيبزىواسكا Stanislaw Przybyszewska فى القرن العشرين ، التى ينظر الكاتب المسرحى البولندى إلى بطلها الشائر الفرنسى من منظور يختلف عن منظور ثورة ١٩١٧ . وإذا كان الرعب قد لازمنا طيلة فترة الحضارة الأوربية، فإن الإرهاب - النبت الحديث للرعب - ظل يلزمنا باستمرار طيلة القرن العشرين ، وقد بات الآن ظاهرة عالمية . إنه نتاج عصر الإيديولوجيات التى نظرت إلى الرعب - خطأ - على أنه أداة يمكن من خلالها التعجيل بالكفاح الثورى . وعندما

ينظر إلى الرعب على أنه أداة لتطوير النضال ، فإن كل المؤشرات تدل على الانهيار المخجل للقيم الثورية .

يجب أن نتذكر أن الخط الفاصل بين الرعب والإرهاب يكون في بعض الأحيان غاية في الدقة . ويتمثل هذا في احتقار ماركس لنيكايف Ncchayev واستخدام جماعته الإرهاب العدمي في روسيا ، وكان هذا أيضا جزءاً من الهجوم على الاستراتيجيات الفوضوية التي كان يمارسها باكونين Bakunin والتي فشلت في حشد الطبقة العاملة. وعلى الرغم من رفض أتباع لينين ، بالروح نفسها ، الاعتداءات الإرهابية التي كانت تقوم بها الجماعات السرية ، فإنهم في مرحلة متأخرة آمنوا بأن الرعب هو الملجأ الضروري لصراع الطبقات أثناء الحرب الأهلية أو الثورة . وعلى الجانب الآخر ، نجد أن البولشيفيين Bolsheviks - رغم رفضهم الشديد الاعتداءات الإرهابية التي لا تميز بين جهة وأخرى ، مثل الانفجارات الضخمة والاغتيالات التي قام بها ثوار روسيا الاجتماعيون - يعتبر الرعب " العاقل " المقنن ، واللجوء إلى التهديد باستخدام العنف لإرهاب الناس حتى يتعدوا عن تأييد الثورة المضادة ، أسلحة مشروعة في صراع الطبقات وفي المواقف الثورية !! وبالمثل ، استخدم الفايكونج Vietcong الرعب في مناطق معينة في الحرب الفيتنامية ، ورغم أن هذا الرعب لا يمكن مقارنته بالرعب الجماهيري المنظم الذي مارسه الخمير الحمر Khmer rouge عندما استولوا على السلطة في كمبوديا Kampuchea . وإذا ما قارنا هذا بما يحدث في الغرب ، فإننا نجد أن معظم العمليات الإرهابية الحديثة تبوء بالفشل ولا تحظى بكسب تأييد الجماهير، ومن ثم أصبح الإرهاب غاية في حد ذاته ، كما أن مسرح عمليات الإرهاب المحدود يدفع بأهدافه السياسية بعيداً ، ويصدم بعنفه من المحتمل أن يتعاطفوا معه.

ولذلك ، فإن الإرهاب لا يمكن أن ينظر إليه باعتباره الملجأ الأخير لمن فشلوا في حشد التأييد الشعبي ، كما يدعي بعض النقاد الليبراليين . ومن ناحية أخرى ، لا نستطيع أن نسقط الإرهاب من حسابنا تماماً ونعتبره مجرد ممارسات لمجرمين متهورين لا عقيدة لهم ، كما يعتقد بعض النقاد المحافظين . وفي غضون ربع القرن الماضي ، لم تكن لمعظم أشكال الرعب صلة قوية بالانتفاضات الجماهيرية في أوروبا وأمريكا

الشمالية ، بل كان الإرهاب هو الملجأ الأخير لأولئك الذين تخلوا عن النضال السياسى بحثاً عن تأييد الجماهير . إن الإرهاب المعاصر فى أسوأ أحواله ، وهو ينشأ من اليأس الفاعل والساخط أحياناً لأولئك الذين لديهم إيمان شديد بقضاياهم . أما إرهاب الجماعات التى تطلق على نفسها " الجماعات الثورية " ، فهو إرهاب غير ثورى بالمرة ، وآية ذلك أن تلك الجماعات قد فقدت التأييد الجماهيرى ومنيت بالفشل المستمر فى استعادة هذا التأييد ، وفى نهاية الأمر فقدت القدرة والإرادة على توليد وتفجير التأييد الشعبى مرة أخرى . فضلاً عن هذا ، فإن فشل الإرهابيين فى إقناع الناس يزداد نتيجة لتوجيه العنف الذى لا معنى ولا مبرر له ، نحو أولئك الذين يفترض اجتذابهم إلى جانب الإرهابيين . والحقيقة أن الغالبية العظمى من الإرهابيين تضع العربة أمام الجواد . إن يأس الإرهابى يأس واعد ، وهو فى تشدده وتزمته يصبح شخصية شديدة الانفصام السيكولوجى . وشديدة الرغبة فى تدمير الذات . بالإضافة إلى ما سبق ، فإن صورة الإرهابى أمام ذاته كشهيد يدافع عن قضية عامة ، أو كعميل يسعى إلى إحداث التغيير الراديكالى ، تجعله يتصرف كأنه عارض متشنج على مسرح المجتمع العريض .

وفى الوقت ذاته ، يصبح نموذجاً هائلاً للشخصية الرئيسية فى الدراما الحديثة ، تلك الشخصية المنشقة على الجماعات التى تهدد المجتمع ، وربما يصبح صورة أخرى عصرية للشريد فى دراما عصر النهضة أو بطلاً هامشى الدور فى تراجيدى رومانسية . ولقد أصبحت المعضلة الثورية المتمثلة فى الاختيار بين الإرهاب أو الثورة الجماهيرية - بل محاولة تجنب الاختيار بين الاثنين - موضوعاً حيوياً فى المسرح السياسى الألمانى . ويستكشف مايكل باترسون Michael Patterson فى مقالته عن إخراج بسكاتور Piscator لأعمال شيللر Schiller جذور الإرهاب ، ويحلل الإرهاب الثورى عند برخت Brecht . ويزعم باترسون أن مسرحية شيللر التى ألفها سنة ١٧٨٠ يمكن أن تعتبر أول مسرحية إرهابية فى قائمة المسرحيات الأوروبية ، ويعزز هذا الادعاء استخدام بسكاتور للزي الحديث فى إنتاجه لها عام ١٩٢٦ . ويأتى الاختيار الرئيسى لخيال بسكاتور - من وجهة نظر باترسون - فى رسمه شخصية "إسبيجيلبرت" Spiegelberg - على أنه شريد العصاة الفوضوية الذى يستخدمه

المخرج لاختبار الأهداف الحقيقية لكارل مور Karl Moor الزعيم الذي يحيل اللصوص إلى مجموعات إرهابية . ولاشك أن مقتل الرفيق الشاب علي أيدي رفاقه الشيوعيين وبرضائه في مسرحية برخت السياسية المثيرة للجدل ، التي اعتبرها كثير من النقاد عملاً مؤيداً لستالين ، لاشك أن مقتل هذا الرفيق يشير تساؤلاً ضخماً حول مدى عقلانية الرعب . وتستكشف المسرحية الحد الفاصل المتحرك بين الرعب والإرهاب، في إطار الحزب الشيوعي في الثلاثينات من هذا القرن .

ينظر لادو كرالج Lado Kralj إلى بعد مختلف من أبعاد المسرح الألماني ، وهو الحركة التعبيرية قبل الحرب وبعدها ، ويكشف عن رؤيا ورغبة يائسة (ذات نغمات رومانسية ومسيحية عالية) نحو فجر جديد في المجتمع الحديث ، ويتمخض هذا عن إحساس إرهابي جديد . ويأتي التحول العالمي ، من الرؤيا الدينية إلى العدمية ، من خلال تأثير نيتشه Nietzsche القوي ، بالإضافة إلى تمزيق أوصال المجتمع البورجوازي ، ثم من خلال " ثورة العقل " التي تريد أن تحقق نتائج فعلية . ومن الأشكال الجوهرية لتمررد الأفراد الفوضوي في مجال الحركة التعبيرية قتل الآباء باعتباره عملاً سياسياً ، ويتجلى هذا الموضوع - قتل الآباء - رغم بشاعته وقسوته في المسرحيات الأساسية لكل من رينهارد سورج Reinhard Sorge وولتر هازنكلافر Walter Hasenclaver وآرنولت برنونين Arnolt Bronnen. أما الموضوع التالي ، فهو موضوع الثورة الجماعية الذي يعرض لتجربة ثورة ١٩١٨ القريبة في أعمال أيرنست تoller Ernest Toller وجورج كيزر Georg Kaiser . ويرى كرالج في هذا الاتجاه حركة جادة نحو يوتوبيا جماعية ، ولكنها لم يقدر لها الاستمرار إذ قوضها دور القائد " الكارزمي " الملهم الذي يرعب ويدمر أولئك الذين يسعى لتجسيد دورهم ، بدعوى أنه صانع لعالم جديد .

ولقد أصبح الإرهاب ظاهرة منظمة واسعة الانتشار في الحقبة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية ، وقد ظهر بين جماعات فشلت في الوصول إلى السلطة السياسية . وحقيقة الأمر ، أن ظاهرة الإرهاب تلك صارت بارزة واضحة للعيان أثناء حرب الجزائر ، وتصاعد الحرب الفيتنامية والصراع العربي الاسرائيلي في منطقة الشرق الأوسط . وجدير بالذكر أن أول مجموعة إرهابية كبيرة تظهر علي أرض أوروبية في تلك الفترة

كانت " منظمة الجيش السري " التي خاضت حرباً سرية ضد الثوار الجزائريين ، و " جبهة التحرير الوطنى " على أرض فرنسية التي حاولت اغتيال شارل ديغول وزعزعة استقرار الجمهورية الخامسة . أما الظاهرة التاريخية الكبرى الأخرى التي وقعت في فرنسا ، وكانت حاسمة في تطويرها وتنميتها الإرهاب، فهي أحداث مايو ١٩٦٨ .

علي الجانب الآخر ينظر كل من عايدة هوزيك Aida Hozic ودراجان كليك Dragan Klaić إلى النتائج المختلفة التي أسفرت عنها تلك الفترة المعقدة والمؤثرة من الناحية السياسية ، ومن وجهة نظر الدراما اليوغسلافية المعاصرة . فتشير هوزيك نقاطاً عدة حيوية بالنسبة إلى الإرهاب المعاصر ، وهي نقاط يجب ألا نبالغ في تأكيدها ، مثال ذلك أنها ترى في الإرهاب ظاهرة متنامية تمر بتغيرات تاريخية . وعندما يفشل الإرهاب في بلوغ الدعاية التي يصبو إليها ، فإنه يلجأ إلى تصعيد أعماله من التهديد أو اختطاف الضحايا إلى تفجير القنابل والقتل ، وتعتمد قدرته علي خلق التأثير المسرحي على استقبال الأحداث من قبل الجماهير والأهمية التي توليها السلطات لهذه الأحداث. إن السلطات الحكومية هي التي تقرر، هل تحول طبيعة الإرهاب الذي يقع خارج نطاق المسرح إلي مشهد مقرر ، يتزايد جمهوره من خلال الإعلام وتتسع دوائر مشاهديه . وهكذا ، تستطيع السلطات أن تغير من الأثر المسرحي الذي يحاول الإرهاب خلقه لدى الجماهير . وتتابع هوزك في مقالتها المهمة تصاعد الإرهاب في أوروبا الغربية في أوائل السبعينيات ، في ضوء العنف المتزايد وفي ضوء الاستجابة المضادة للإعلام والدعاية من قبل الدولة . وهي تختتم مقالها قائلة : إن معنى الإرهاب لم يكن قط معنى سوباً مستقيماً ، بل إنه ظاهرة معقدة ، تحمل أفعالها رسائل مختلفة، لمجموعات مختلفة من الناس .

أما كليك ، فإنه يركز عن قرب علي التطور الإيديولوجي لمفهوم الإرهاب ، وينظر إلى العقدين التاليين لعام ١٩٦٨ على أنهما أسوأ فترة في الثقافة الأوروبية . فبعد أن تبخرت حالة الفرحة الغامرة في بداية عام ١٩٦٨ ، بدأ ظهور الإرهاب، بدأ الإرهابيون المثاليون الجدد يتحولون إلي عالم الخيال والأحلام ، فهم " آخر المؤمنين بأحلام لا يريد أحد أن يأخذها على محمل الجد " .

ويعتبر الكاتب المسرحي اليوغسلافى دوسان جوفانوفك Dusan Jovanovic

من أبرز من علقوا علي انتشار التمرد وتحوله إلى سخط يدمر ذاته ويهزم نفسه . ويتناول كليك العناصر المختلفة في أعمال جوفانوفك بالتحليل ، خاصة عناصر تدمير الذات والسلوك المسرحي شديد الوعي بذاته ، التي أثمرت وطوّعت شكلاً درامياً جديداً من التزاوج غير المحتمل بين الإرهاب والعيش في عالم أحلام مثالي. ففي مسرحية (تلوث الهواء) ١٩٧١ - ١٩٧٢ ، يعرض المؤلف ثورة داخل قصر على مسرح تقليدي، يتحول فيما بعد إلى أحد "كوميونات" الطليعة ، كمثال علي مدينة أحلام أصابها الجنون فتتحول إلى أحد معسكرات الاعتقال المصغرة، تقيم المتاريس في مواجهة السلطات المعادية الموجودة خارج معسكر الاعتقال. ويعالج جوفانوفك في مسرحياته التالية موضوع جهاز الدولة العقائدي الذي يهزم الآمال والطموحات المثالية، كما يتناول الدوافع غير الرشيدة لاتباع ذلك الجهاز الذي يقوض الرغبة المثالية في المنطق.

إذا نظرنا إلى الإرهاب علي أنه خارج نطاق المسرح ، واعتبرناه شكلاً من أشكال الدراما الاجتماعية ، فإننا نواجه سؤالاً حيوياً : ما القالب الدرامي الذي ينبغي أن يتخذه علي خشبة المسرح ؟ كيف يحول المرء شيئاً يحمل بذور المسرح في أعماقه ، كالإرهاب ، إلى مسرح حقيقي ؟ يقول جون أور John Orr إن إحدى نقاط الجذب في الإرهاب ، من وجهة نظر الكاتب المسرحي ، هي الأثر الدرامي الذي يمكن أن يكون مباشراً ومثيراً للمشاعر والأصدقاء الواسعة في آن واحد وبصفة خاصة ، يمثل الهجوم العنيف علي الدولة تحدياً مباشراً لكتاب المسرح السياسي . ومع هذا فإن أكثر كتاب المسرح فاعلية وتأثيراً هم أولئك الذين يتسنى لهم المزج بين مباشرة الحدث وبعد المسافة الذي يتحقق من خلال التقنيات المسرحية التي تختلف اختلافاً كبيراً عن تقنيات الأفلام الوثائقية والتحقيقات الصحفية التي تقدمها وسائل الاعلام. ويظهر استخدام جنيت Genette هامبتون Hampton وسوينكا Soyinka عنصر التراجيديا الكوميديّة ، سخافات ومهازل الموقف الإرهابي من ناحية ، كما يظهر ضعف وسقوط أولئك المتورطين في تلك المهازل . أما المسرحيات التاريخية لبوند Bond وبرنتون Brenton ، فهي تلجأ إلى استخدام المسافة الزمنية لتوليد المنظور السياسي ، وهي تحتاج إلى تقويم لاستخدامها أساليب بريخت الفنية في " التغريب " وإحداث المؤثرات الجماعية . من ناحية أخرى ، فإن " مسرحيات الإرهاب المعاصر " تلتزم التزاماً شديداً

باعراف المسرح الطبيعي ، وتقرب اقتراباً شديداً من الموضوع ، فتصبح ذات طابع ميلودرامي ، فضلاً عن إغراقها في العواطف .

أما المقالات التي يقدمها ريتشارد بون Richard Boon وديفيد رابيه David Rabey ، فإنها تؤكد الدور المحوري الذي لعبه الإرهاب لإعادة الحيوية إلى المسرح البريطاني في السبعينيات من هذا القرن . ويتوفر بون على دراسة أعمال هوارد برنتون Howard Brenton دراسة متأنية ، ويحدد جذور أعماله بأنها مستمدة من مشاهد المواقف عام ١٩٦٨ ، علماً بأن هوارد برنتون هو من كتّاب المسرح البارزين في هذه الحقبة . ويحمل البطل الإرهابي لمسرحيات برنتون المبكرة تأثير الموقف ، ولكن برنتون يرفض البطل الإرهابي في مسرحيته (الروعة) ؛ حيث يتجه إلى التيار الرئيسي للمسرح ، متخلياً عن مسرح المعارضة . فهو على خلاف أعماله الأخيرة يسمح للبطل بأن يسيطر على الحدث ، رغم رفض المؤلف له سياسياً . وجدير بالذكر أن برنتون يتجاهل التاريخ ، ويعتبره معادياً " لمجتمع المواقف " في أعماله المبكرة، ولكنه في أعماله المتأخرة يصر على الحاجة إلى مواجهة التاريخ والتعلم من الماضي.

أما رابيه فإنه يتناول صور الإرهاب في الدراما البريطانية في السبعينيات والثمانينيات بصورة عامة ، وهو يوسع مجال المشكلة التي يثيرها برنتون في مسرحيته (الروعة) ، وهي مشكلة البطل الإرهابي ومدى تكامله مع شبكة إرهابية واسعة أو انفصاله نهائياً عنها . ومن ثم ، فإن رابيه ينظر إلى مشاكل الانفصال والالتزام في داخل الخلية الإرهابية ، ويقوم بدراسة وفحص مسرحية بوند المسماة (العوالم) ، ومسرحية (الأحلام الحقيقية) لمؤلفها جريفيثز Griffiths ، ومسرحية (فأر في الجمجمة) ، تأليف هتشينسون Hutchenson ، ومسرحية (أوراق اعتماد متعاطف) لهوارد باركر Howard Barker ، ثم أخيراً مسرحية (هذا الخير الذي يجمعنا) للمؤلف نفسه . ويزعم رابيه أن مفهوم الشبكة الإرهابية التخريبية الجماعية يتعارض والعظمة والسمو التقليديين للبطل الدرامي الوحيد ، والانقسام الذي يقع بين العامة والخاصة نتيجة لتقاليد البطولة .

تركز ماري كارين داهل Mary Karen Dahl على الصورة الدرامية للإرهابي بدرجة أقل ، بينما تركز بدرجة أكبر على الاستجابة الدرامية لإرهاب الدولة في العالم

المعاصر . وهى تنظر إلى المسرح العالمي من اتجاهات مختلفة ، باعتباره بؤرة المقاومة لإرهاب الدولة ، فهو بوصفه شكلاً من أشكال الفن ، يمثل حدثاً جماهيرياً وجماعياً . إن المشاهدين من جمهور المسرح يستطيعون أن يستشعروا المقاومة الجماعية للإرهاب بغض النظر عن كونهم في تلك الدولة التي تتعرض المسرحية للإرهاب فيها أم لا . وتعرض ماري داهل على الجماهير التلقائية التي تذهب إلى مسرح المعارضة الذي يعرض قيماً مصطنعة وغير حقيقية تحاول الدولة خلقها من خلال التهديد والخوف. إن المسرح في الدولة التي يحكمها الرعب والإرهاب يعد أحد المستودعات القليلة للقيم الجماعية الأصيلة ، ويعد أيضاً شكلاً أصيلاً من أشكال التحدى الإنساني .

من العجيب أن من ملامح الإرهاب المعاصر في الغرب ، تزايد أعداد النساء اللاتي يتورطن في الجماعات الإرهابية الصغيرة ، ويشاركن في التخطيط والتنفيذ للعمليات الإرهابية . وقد أدى هذا ، بدوره ، إلى استجابة كتاب المسرح من النساء ، مثل آن دفلن Anne Devlin ، وكاريل تشرشل Caryl Churchill وفرانكا ريم Franca Rame لملاحظة هذه الظاهرة . تشير سوزان جرين هالج Suzanne Green Halgh في معرض مناقشتها القوية دور المرأة الإرهابية في الدراما المعاصرة قضية الجنس (من حيث التذكير والتأنيث في اللغة) أو قضية " الجنس اللغوي " بوصفها قضية أساسية . فهى تنظر إلى الأسلوب الذي يتولد عنه الرعب والإرهاب بواسطة اللغة ، والصور الخيالية ، والأحداث ، وتوزيع أدوار الذكور والإناث. وهى تسارع برفض فكرة أن النساء اللاتي يتورطن في الإرهاب يتم تصويرهن على أنهن " رموز للإرهاب " ، وهى تقول بأن الإرهاب يقدم مجالاً للتحدي ؛ حيث يمكن تصوير أدوار باللغة التعقيد في المجتمعات الغربية ، وأن هذا يعطى مصداقاً للنظريات النسائية الحديثة عن " مسرح الأمومة Maternal Theatre " .

وفى النهاية ، يمكننا القول بأن الإرهاب وثيق الصلة بالدراما لسببين : أولهما - كما سبق أن أكدنا - الطابع المسرحي العنيف والموحى بالموت الذي يحيط بالإرهاب، والذي لابد أن يجذب رجالات المسرح . أما السبب الثاني ، فهو أن الإرهاب - شأنه شأن " المعاصرة " ذاتها - قد صار قدرنا ، وهو قدر أهون وبديل أسهل من إخضاع كل شئ لحكم العقل أو " الترشيح " الذى يحدثنا عنه ماكس فيبر Max Weber وتيودر

أدورنو Adorno Theodor وجورجن هابرماس Jurgen Habermas وآخرون. وهو أمر محوري لفهم العالم الصناعى المتقدم : أن نخضع كل شىء لحكم العقل والترشيد . وهو شكل من أشكال التخلص من السحر والافتتان بتلك الظاهرة المعقدة التى يسميها فبر بسذاجة بظاهرة " الكاريزما " أو " القيادة الملهمه " . إن الإرهاب يثير الفوضى واللاعقلانية والفرع وعدم القدرة علي التنبؤ بما يمكن أن يحدث فى مواجهة النظام ، والرشد والعقل والوضوح ، وهى كلها جوانب لتجربة فنية يحاول كتاب الدراما المحدثون الإمساك بها ، وتصويرها فى أعمالهم منذ عهد الرمزيين Symbolists . ليس للإرهاب قادة عظام ولا رموز حقيقية ، وإن كان له ميثولوجيا وأساطير خاصة به ، أو بالأحرى هناك أنماط لشخصية الإرهابى ، ومناظر تفرض علينا فرضاً ، وأنماط لقرارات معينة تشكل دراما العنف السياسى . قد يصل بعض الإهاريين إلى الشهرة ، ولكنها شهرة سيئة سرعان ما تنسى . إن الإرهاب شىء ثقيل بغيض ، ولكنه سوف يستمر بوصفه ملجأ أخيراً للعنف والتحرر من الأوهام ، وهو قادر علي شن حرب على نطاق ضيق . إنه نوع من المرض الجرثومى الذى اعتدناه وألفناه ، فأصبح شيئاً عادياً ، ومن الممكن السيطرة عليه ، ولكن من المستحيل القضاء عليه تماماً. لقد أصبح الإرهاب مشهداً ثابتاً - وإن جاء علي فترات - فى وسائل الإعلام المسموعة والمقروءة ، ولكنه - فى النهاية - لا يحقق إلا القليل فيما عدا خلق حدث مسرحى مقتضب سرعان ما يتوارى أثره .

المشاركون في الكتاب بمقالاتهم هم :

١- دانيال جيرولد Daniel C. Gerould

أستاذ الدراسات المسرحية والأدب المقارن بجامعة سيتي يونيفرستي City University ، نيويورك . وقد كتب ونشر الكثير عن الأدب المسرحي خاصة الأدب الفرنسي والبولندي . وقد أعد مؤخرًا مجلداً عن الميلودراما في المسرح الأمريكي ، وترجم وأعد عدداً من المسرحيات والمقالات عن المسرح المعاصر .

٢- جون أور John Orr

أستاذ مساعد في علم الاجتماع بجامعة أدنبره حيث يقوم بتدريس المسرح والسينما وعلم الاجتماع . وهو مؤلف لعدة كتب منها : " الواقعية التراجيدية والمجتمع الحديث " ، و " الدراما التراجيدية والمجتمع الحديث " ، و " صناعة الرواية في القرن العشرين " . وهو حالياً يعد كتاباً عن " الكوميديا التراجيدية بالإضافة إلى عمله كناقد مسرحي لمجلة The Literary Review .

٣- عايدة هوزيك Aida Hozic

حاصلة على رسالة الماجستير من جامعة جون هوبكنز Hopkins عن الإرهاب في أوروبا الغربية وتعمل حالياً بجامعة فرجينيا .

٤- ميشيل باترسون Michael Patterson

محاضر في الدراما بجامعة ألستر Ulster وتنصب كتاباته بصفة أساسية على المسرح الألماني منها " المسرح الألماني اليوم " ، و " ثورة المسرح الألماني من عام ١٩١٨ حتى ١٩٣٣ كما أخرج وعرض الكثير من المسرحيات في عدة بلدان مثل " دائرة الطباشير القوقازية ، لبريخت في جنوب الهند .

٥- لادو كرالچ Lado Kralj

أستاذ الأدب المقارن المساعد بجامعة لjubljana وقد عمل مع فرقة ريتشارد سخيختر R. Schechner المسرحية وكون فرقة بيكارنا Pekarna المسرحية عام ١٩٧٢ في مدينة لjubljana ، كما عمل مخرجاً فنياً للمسرح القومي السلوفاني وتشمل الكتب المنشورة له كتاباً في التعبيرية في المسرح الألماني وأثره على أوروبا ، وله دراسات عديدة في مجال الفن والأدب والمسرح والترجمة .

٦- ماري كارين داهل Mary Karen Dahl

أستاذة مساعدة بجامعة وسكنسون Wisconsin في مدينة ماديسون Madison وهي مؤسسة ومخرجة برنامج كمبيوتر عن الحقوق المدنية والحرية الشخصية والمستولية الاجتماعية . ومن أشهر كتبها " العنف السياسي في المسرح " ، وقد اختير كأحسن كتاب أكاديمي لعام ١٩٨٧ .

٧- دراجان كليك Dragan Klaic

أستاذ في تاريخ المسرح والأدب الدرامي بجامعة بلجراد . وقد تلقى تعليمه بجامعة بلجراد وييل Yale وشغل عدة مناصب كأستاذ زائر بجامعة نيويورك وبنسلفانيا . ومن كتبه المنشورة " المسرح البديل في يوغسلافيا و تاريخ المسرح والدراما اللامثالية ، كما عمل ناقداً مسرحياً .

٨- ريتشارد بون Richaed Boon

محاضر في الدراسات المسرحية بجامعة ليدز Leeds ، وقد كتب مقالات عن الكاتب المسرحي هوارد برينتون Howard Brenton وهو الآن بصدد إعداد دراسة كاملة عن الكاتب المسرحي هووارد برينتون .

٩- دافيد أيان رابى David Ian Rabey

محاضر في الدراما بجامعة ويلز وهو مؤلف كتاب : الدراما البريطانية والأيرلندية في القرن العشرين بالإضافة إلى إعداد دراسة كاملة عن الكاتب المسرحى هووارد باركر Howard Barker (صدرت عن دار نشر ماكميلان).

١٠- سوزان جرينهاج Susanne Greenhalgh

محاضرة في الدراما بمعهد روهمبتون Roehampton

الجزء الأول

" التاريخ والسياق "

الفصل الأول

(١)

الرعب والدولة الحديثة والخيال الدرامي بقلم

دانيال جيرولد Daniel Gerould

"الرعب والحضارة لا يمكن الفصل بينهما" - سوف أتخذ من تلك المقولة التي صدرت عن ماكس هوركايمر max Horkeimer و"تيسودور أدورنو" Teodor Adorno في كتابهما "جدلية التنوير" نقطة البداية في هذا البحث . ولقد تطورت الثقافة تحت حماية الجلاّد كما يقول منظرّوا مدرسة فرانكفورت في أسف وعدم رضا إذ أنه من العسير أن نبحث جذور الرعب ونحافظ على الحضارة بل إن الإقلال من الرعب يوحى ببداية عملية التحلل والاضمحلال (١) .

ولقد استُخدم موضوع الرعب والحضارة والتفاعل القائم بينهما كموضوع متكرر في الدراما الغربية إذ إن الربط بين الأضداد المتصادمة قد انتزع استجابات غامضة مبهمة من كُتّاب المسرح الذين جذبتهم تلك المقولة المتناقضة ظاهرياً : وهي أن الجلاّد وحلفاءه - رجل الشرطة والمرشد والعميل السرى - هم يدافعون عن الثقافة . إن إمالة اللثام عن وجه الرعب المتستر وراء قناع المدنية يمثل لحظة مسرحية مزعجة ، سواء أبدى المؤلف المسرحي ابتهاجه بالعنف أو اعتذر عنه أو نعاه . وأجد لزاماً على أن أتحرّك في حرية إلى الأمام وإلى الخلف في حقب تاريخية سالفة وأعرض لأعمال فنية مختلفة لكي أحلّل الجوانب الرئيسية لرعب الدولة كما تصوره الدراما . إن تواطؤ المدنية مع الرعب - عند تحويله إلى عمل مسرحي - يسبق الأحداث السياسية والحقائق الاجتماعية أحياناً ويلحق بها في أحيان أخرى .

وعلى الرغم من أن الرعب والحضارة قد يكونان دائماً مرتبطين ارتباطاً وثيقاً، إلا أن ثمة ثلاث مراحل بالغة التقدم في الحضارة الأوروبية ثبت خلالها أن هذا الارتباط كان مفيداً ومثمراً خاصة في مجال الدراما وإن لم يبد هذا في حينه فقد بدا واضحاً عندما ننظر إليه نظرة متأخرة بعض الشيء : وهذه المراحل تتمثل في عصر الاستبداد في

عهد " تيودور " Tudor ، وسيطرة الرعب في أثناء الثورة الفرنسية ثم في فترة الثورة والحروب والديكتاتورية في مطلع القرن العشرين . في كل هذه الأمثلة أصبح الرعب هو الوسيلة الوحيدة والرئيسية للحكم ، بل وصار غاية في حد ذاته أحياناً . وكان الهدف منه الحفاظ على الوضع الراهن أو إقامة نظام ثوري جديد (٢) .

١- طغيان أسرة تيودور Tudor

كان ذلك في بداية عصر النهضة عندما أظهر الإرهاب القمعي كافة أساليبه الفنية مع قيام الدول الأوروبية الحديثة . أما الإرهابيون فقد كانوا الملوك ومنافسيهم الذين حاولوا الإحاطة بهم ؛ أما من أُرهبوا ووقعوا ضحية الإرهاب فهم رعايا الدولة الذين سقطوا بين شقي الرحى وتلك القوى الطائشة . ولا ريب أن العنف كان ضرورياً للحفاظ على الحضارة . والدليل المرئي اليومي على ذلك تلك الرؤوس التي فُصلت عن أجسادها ووُضعت على أسنة الرماح في ذاك الوقت . وقد كان كسب السلطة والقوة يعتمد على إثارة الرعب وبقاء الدولة يستمر بفضل قدرتها على إرهاب أعدائها - في الداخل والخارج - سواد أكانوا أعداء حقيقيين أم وهميين .

أما في عصر أسرة تيودور Tudor فقد كان الخوف من الخيانة يصل إلى حد الضلالات والأفكار القهرية حيث نظر الحكام إلى التاريخ كأنه مؤامرة ضخمة ضدهم . في واقع الأمر أصبحت أفكار العظمة ، بل جنون العظمة ، نوعاً من الهستيريا الوطنية. ففي دولة " هنري الثامن " Henry 8 البوليسية الوليدة كان مرشدو الشرطة في كل مكان ، أو على الأقل ظن الشعب هذا . وأصبحت الجاسوسية جزءاً من البنية الاجتماعية (٣) . كل إنسان كان موضع شك وشبهة . ولم يكن للبراءة من يصونها . كان يكفي أن تُتهم بأنك تفكر أفكاراً تتسم بالخيانة ، مجرد تفكير ، لكي تذهب إلى المعتقل . ولم يكن ثمة خيار أمام المتهم إلا أن يعترف بجرائم بشعة في النهاية كنوع من التضحية الذاتية لسلطة الدولة ، بصرف النظر عن كون تلك الاتهامات زائفة أو كون الأدلة ملفقة ومصطنعة !! فإذا ما ثبت أن المتهم مذنب فإن الجميع يعتبره جديراً بالموت ، بل إن المذنب نفسه - وهو ضحية - يعتبر نفسه كذلك (٤) . تماماً كما يفعل

نظراؤهم فى محاكمات موسكو الدعائية بعد قرابة أربعة قرون ، يعترف هؤلاء الخونة الإيليزابثيون Elizabethan على المقصلة بتورطهم فى مؤمرات أجنبية ، ويلقون الموت وهم يعلنون ولاءهم للمليك وللدولة . وفى كلتا الحالتين ، فإن آلية الإرهاب . وهى أقوى بكثير من أى تعذيب جسدى) يحركها الإيمان بسيادة الدولة المطلقة على الفرد ، وكذلك مذهب الطاعة الكاملة لإرادة المجتمع (٥) .

ونحن نجد جذور الدراما الحديثة التى تتعرض لإرهاب الدولة فى مسرحيات "شيكسبير" Shakespeare و " مارلو " Marlowe اللذين ينظران بمزيج من الفزع والرغبة والإعجاب لأولئك الحكام الإرهابيين والمغتصبين . كم كان " كريستوفر مارلو " مبهوراً بالعقلية التى تتجسد فى الأفراد الطموحين الذين لا هواة ولا رحمة لديهم ، فنحن نجد فى مسرحيته " تيمورلنك " - وهى دون شك كانت ولم تزل - نموذجاً صارماً لإسقاط الأقنعة عن سلطة الدولة ، وتجريدها من أى مظهر من مظاهر الشرعية القانونية أو الدينية المقدسة ، ، بل إنها تكشف عن أساسها الطبيعى القاسى وعقمها النهائى المتمثل فى القوة المسيطرة .

كذلك فإن وصول الراعي البدوى القادم من إقليم ثيزيا scythia إلى الحكم والسيطرة على العالم يكشف عن " آلية الغزو والقمع " التى وجدها " كامو " Camus فى إرهاب دولة " هتلر " العدمية : الإيمان بلا شىء سوى العمل والديناميكية التى لا تشوبها شائبة والحركة الدائبة نحو سحق الأعداء الجدد (٦) .

يجد المتفرج نفسه فى موقف غير مريح فى مواجهة هذا الرجل القبلى القوى ، بل يجد نفسه مرغماً على الإعجاب بتيمورلنك Tamburlaine لقدرته الغريزية على السيطرة وأخلاقيات رجل العصابات " . ليس ثمة شك فى أن تيمورلنك هو إرهابى عصرى على درجة عالية من الكفاءة يفوق سواه من الملوك والحكام الشرعيين الذين يغتصب مناصبهم ، وهم - بنفس الدرجة - عطشى للدماء ويتسمون بالنفاق والبربرية .

لا يمكن لنا أن نتحدث عن سوء استخدام تيمورلنك للقوة لأن مقدرة الطاغية على الحكم تقاس بمدى قدرته على إيقاع الألم الزائد عن الحد على أعدائه إذ إن " المعاناة هى الجانب الآخر للقوة " (٧) . فنحن نرى إمبراطور الأتراك آنذاك - " باجازيث " Bajazeth - يحبس فى قفص ويتغذى على فتات من مائدة الغازى - تيمورلنك

- وبين الفينة والأخرى يحضرونه لكي يستخدم كأنه كرسى يضع عليه الغازى قدميه
كى يعتلى عرشه . مثل هذ العرض العام المحسوب لامتهان قيمة الإنسان صمم
خصيصاً لكي يعلم العالم أن تيمورلنك - دون خوف من عقاب - يتحدى قوانين الألهة
والبشر . لقد استبدل احترام الخصم الذى يجب أن يتسم بروح الفروسية بالانحطاط
والإذلال . أما فى مسرحية " إدوارد الثانى " فإن " مارلو " يواصل انبهاره بالعنف
ويفحص آليات الرعب والإرهاب الصرف كأنما هى من وحى قوانين عادلة طبيعية كتلك
التي تحكم العالم المادى . وفى أثناء عرض المسرحية ، يصبح الملك الإرهابى العاجز
المفروض قسراً على الشعب هو نفسه الضحية : يُسجن ويعذب حتى الموت . ولم يعد
مكان مشهد الرعب مكاناً عاماً هذه المرة ، بل هو جبّ رطب كثيب أسفل " قلعة
بيركيلى " Berkeley Castle " ملوّث بفضلات من فيه . وهنا يقوم الجلاد "
ليتبورن Lightborn بآلاته البشعة - المنضدة وفراش الريش القذر والقضيب
الحديدى شديد الإحمرار والماء القذر - بتعذيب وامتهان الملك التعس الذى لا حول له
ولا قوة .

وهنا نجد نبوءة بأساليب البوليس السرى فى القرن العشرين . ونتذكر على الفور
الجرائم البشعة التي عانى منها أسرى معسكرات الاعتقال فى الحرب العالمية الثانية .
يرى " مارلو " أن أكثر اللحظات من حيث التأثير المسرحى هى تلك اللحظات التي
يسحق فيها الرعب الفسيولوجى والسيكولوجى الإنسان المنعزل ، تلك اللحظات التي
يستطيع فيها أن ينفذ ببصره من خلال حُجُب الحضارة والمدنية ليرى أعماق الإنسان
الموغلة فى القسوة . من ناحية أخرى ، يتتبع " شيكسبير " جذور وعواقب الإرهاب
المرتبط بالأسر الحاكمة ، والحروب بين فصائل النبلاء حتى يشيع الفساد فى العلاقات
العائلية والاجتماعية وذلك فى سلسلة مسرحياته التاريخية . وقد تم إعادة اكتشاف
مسرحيات هنرى السادس Henry 6 الثلاث من جديد - وهى المسرحيات التي
رفضها النقاد بوصفها زائفة أو بوصفها أعمالاً فجّه ألّفها فى مرحله لم ينضج فيها بعد
ولم يطور الشخصيات بالقدر الكافى - بعد تجربة ارتكاب الجرائم البشعة والفظائع فى
منتصف القرن العشرين باعتبارها مسرحيات ترسم خريطة لمنظور الإرهاب فى المسرح
السياسى ومسيرته الحتمية .

ففى الأجزاء الثلاثة لمسرحية " هنرى السادس " جنباً إلى جنب مع " ريتشارد الثالث " ، تتحرك الأحداث فى بادىء الأمر حركة تدريجية ثم لا تلبث أن تتحرك بسرعة ووحشية، من نظام الفروسية القديم ، الذى تقوض أشكاله التقليدية واحتفالاته، إلى نظام حديث شريعته الوحيدة هي الرعب السائد ، ويضيع فى دوامة من العنف مغزى ودلالة الحق القانونى والأخلاقي فى اعتلاء العرش . ومن الأمور ذات الخطر المحورى ما يصنعه الإرهاب بالنسيج الاجتماعى فى مسرحية " هنرى السادس " الجزء الثالث حيث نجد الزوج والزوجة ، الصبى والسيد ، الأخ وأخاه ، والأب والابن كل منهما يقف ضد الآخر ومع مقتل " اللورد المستشار " الشنيع خنقاً تنهاوى السلطة القانونية وتنطلق قوى الإرهاب المتنافسة من عقالها . وفى الوقت الذى يمارس فيه "اللوردات" Lords الاغتيال السياسى لأعدائهم ، نجد عصابات وجماعات جاك كيد Jack Cade من العمال : القصّابون والنساجون وعمال نشر الأخشاب ، يقتلون ساداتهم ويتجولون ناشرين الإرهاب بين مواطنيهم ، سكان لندن ، يقتلون الناس بصورة عشوائية وهم فى حالة تمرد على السلطة .

إن ثورة " جاك كيد " Jack Cade تعتبر ثورة حقيقية تهدف إلى الإحاطة بالنظام الحضارى القائم واستبداله بنظام قيمى هرمى منحرف معكوس . وفى عالم " جاك كيد " الجديد ينقلب كل شىء إلى نقيضه : " ليصبح القضاة عمالاً ، ولنصبح نحن القضاة" (٨) . ويعتبر " جاك كيد " وأنصاره من دعاة إلغاء الفوارق الاجتماعية Levellers بين الناس النموذج الأول فى الدراما الأوروبية للغوغاء والدهاء عندما تصبح أداة للإرهاب الثورى ، ورغم أن هذا التمرد ينظر إليه بمنظور يحكم عليه بأنه تمرد شرير ولا معقول إلا أن شكسبير يعرض العنف الناجم عنه على أنه نتاج مباشر وصورة عاكسة لإرهاب الدولة . ومن ثم يصبح تمرد الغوغاء عند إقامتهم لمدينتهم الفاضلة مثاراً للسخرية والتهكم وخلق حكومة جديدة تسير على غرار الحكومة القديمة فى أسلوب عملها .

وكرر فعل للحضارة التى تقيد وتكبت الغوغاء - وهى فى الوقت ذاته خير إفراز للعقل البشرى - يقرر " جاك كيد " وأتباعه أن يقتلوا كل رجال القانون ؛ ويدمرون الكتب والسجلات ويجعلون من معرفة القراءة والكتابة جريمة . لقد رأى العمال مفسد

النظام وتدهوره ، لذا فإنهم - وبإصرار مخيف - يرغبون في القضاء على المجتمع كلفةً لكي يقضوا على تلك المظالم والمفاسد . إن محاولتهم تدمير سلطة القانون والنظام هي نتاج طبيعي لإنحراف العدالة في المواقع العليا من المجتمع ، ولاشك أن تمردهم يسير على نهج نبيلاتهم المتحاربين ولكن بأسلوب فوضوي . ويتبع " جاك كيد " في كل معاملاته منطقاً أخرق مجنون يعكس مطالب النبلاء المتحاربون وطموحاتهم المتضاربة وينزل بها إلى مستوى اللاعقلانية .

إن شعاره الإرهابي " اقتل وأهدم " يضاهاى ما أدركه " ريتشارد " بدقه عند اعتقاله العرش حيث يقول " الأمراء يقتلون الناس " (١٠) . إن مبدأ " جاك كيد " الجديد في الحكم وهو المبدأ القائل " هل نحن نحترم النظام عندما نكون خارج هذا النظام تماماً (١١) ، يصف بدقه حالة قواته التي تتسم بالفوضى ، وكذلك صراعات الأسر الحاكمة وخياناتهم وتغير ولائهم من شخص لآخر . إن الفظائع التي ترتكبها الغوغاء في ثورتها يوازونها ويقابلها على الجانب الآخر ما تمارسه الطبقة الحاكمة من انتهاك لحرمة الجثث وقتل الأطفال من أجل الانتقام وإذلال وتعذيب الأسرى . وحقيقة الأمر أن " جاك كيد " والغوغاء يتبنون نفس الطريقة الأرستقراطية في القتل عن طريق فصل الرأس عن الجسد ، ثم يعقب هذا عرض تلك الرؤوس للإرهاب على الأعمدة . مثال ذلك بعد فصل رأس وزير الخزانة Say وصهره " كرومر " Cromer يأمر " جاك كيد " أعوانه الموثوق بهم بإعداد العمودين الذين سوف نعلق عليهما رأساهما المقطوعان قائلاً " دعوهما يقبل أحدهما الآخر ، إنهما كانا متحابين عندما كانا على قيد الحياة " (١٢) إن الرأس المفصولة عن الجسد والمعلقة على رأس حرية هي رمز للإرهاب في عصر أسرة تيودور ، سواء أكان هذا الإرهاب من قبل النبلاء أم الشعب ذاته . وفي عالم " هنري السادس " - بكل عنفه وفوضويته - تغرق إنجلترا في وحشية مجنونة ، وتظهر الرؤوس المفصولة عن الأجساد على الأعمدة وتدلّ من فتحات الحصون .

ورغم أن " ريتشارد الثالث " - قبل اعتقاله العرش وبعده - يبعث بعدد من أصدقائه وأعدائه إلى المشنقة ، فهو - فوق كل شيء - يُعدّ - أستاذاً في فن إخفاء مشاعره ، فهو يخلق بدهاء جواً من الخوف والرغبة من خلال الحكايات والشائعات والهمسات " (إذا استعرنا عبارة " بيكون " Bacon) ، ويحرض الأخ ضد أخيه ،

وكذلك يحرض كل طائفة ضد الأخرى . وبهذه الكيفية يدفع "ريتشارد" الملك "إدوارد" كى يسجن "كليرانس" Clarence بسبب الخيانة ثم يأمر بقتل أخيه سرّاً فى البرج . ويستخدم "ريتشارد" عند استيلائه على الحكم - بمعاونة باكنجهام Buckingham الذي يتخلص منه بدوره - كل الحيل الوصولية النفعية لإقناع عمدة لندن ومواطنيه بقبول الغاصب ملكاً شرعياً . ويعرف هذا المنافق الأحذب الذى يجيد إخفاء مشاعره الحقيقية كل الأساليب العصرية الإرهابية فى مجال العنف السياسى ، وإثارة الغوغاء ، والدعاية العدائية المضادة ومن تلك الأساليب : تلطيخ سمعة المنافسين ، والاتهامات الملفة ، وإزاحة الخصوم والوعود الكاذبة ، والبكاء الزائف على من خان من الأصدقاء ، واتهام الموتى فى قبورهم ، وأحكام الإعدام التى تصدر قبل المحاكمة ، وتنظيم المظاهرات وغرس الحماس بطريقة منظمة (١٣) ، وإثارة الأزمات وافتعالها وإعلان حالة طوارئ مفتعلة (حيث يظهر جلوسستر Gloucester وباكنجهام Buckingham بأسلحتهم الفاسده) ويتظاهرون بأنهم يدفعون أعداء وهميين من صنع خيالهم ، ومن تلك الأساليب أيضاً التظاهر بالورع والتقوى وعدم الرغبة فى تولي مقاليد الحكم (يدخل "ريتشارد" ومعه اثنان من أصحاب القداسة الآباء وهو يقرأ الكتاب المقدس) (١٤) . وفى مقدور الطاغية الإرهابى أيضاً أن يتلاعب بالوقائع وظاهر الأمور وذلك من خلال الاستخدام المضلل للغة الغامضة التى تثير اللبس . ويجيد الطاغية درأ الشكوك التى قد تحيط به بإدعائه الرقعة واللفظ (مثال ذلك سؤال "ريتشارد" الذى يتسم بروح المرح والدعابة عن "الفراولة" . ولكى يرعب من حوله يستطيع الطاغية أن يفتعل الغضب العارم (مثال ذلك عندما يوجه اتهاماته ضد "هستنجنس" Hastings) .

وكل هذا لون من ألوان الغش والخداع لأن الطاغية يجيد التمثيل . وتقدم مسرحيات شكسبير التاريخيه نموذجاً لكتاب المسرح الحديث من أمثال "بشنر" Buchner و "برخت" Brecht عندما يفكرون فى تصوير الإرهاب . وعلى سبيل المثال ، يبعث برخت - "أرتورو" Arturo - وهو أحد شخصيات مسرحه - إلى المدرسة ليدرس "ريتشارد الثالث" الذى تمثل أساليبه فى القضاء على خصومه مصدر إلهام لرجال العصابات فى شيكاغو اليوم . ويتساءل برخت فى

الافتتاحية " ألا يجعلك هذا تفكر فى شخصية " ريتشارد الثالث " ؟
أما فى مسرحياته التاريخية المتأخرة فلا يعنى شيكسبير " كثيراً بإرهاب الحكم، أو
على الأقل نجده أقل صراحة فى كشف القناع عن هذا اللون من الإرهاب . ونجد
شيكسبير فى " هنرى الخامس " - التى تحمل طابعاً وطنياً - يضيف على المستعمر
العسكري وجهاً جميلاً ، رغم أن مطالبته بعرشه تبدو واهنة مهزوزة ، وحرية لغزو
فرنسا مشكوك فى شرعيتها . وقد حدثت سلوكيات " هنرى الخامس " - من قضاء
على الأعداء بصورة ذكية ، إلى أوامره السافرة بقتل أسرى الحرب ، واستخدامه البارع
لقواته - ببعض النقاد لأن يعتبروه أستاذاً فى الخداع والاحتياال ، يشارك " ريتشارد
الثالث " بعض سجاياه ، بل نظر إليه البعض على أنه قاتل لا يخالجه أدنى خوف يلعب
دور البطل القومى بصورة شديدة السخرية (١٥) . لا يستطيع شيكسبير أن يتصور
رجل سياسة ليس بالإرهابى ولا دولة دون إرهاب ، بل إنه يضيف على صور حكامه
التي تستحق المديح نغمات باردة تحتية من الإرهاب .

٢- علامات الإرهاب ورموزه :

يصف " توماس مور " Thomos more فن السياسة بأنه لعبة الملوك " التى
يمثلونها على خشبة المقصلة فى معظم الأحيان " (١٦) ، وعلى تلك المقصلة يلقي
العالم الإنسانى أو رجل الدولة حتفه فى النهاية ، باعتباره ضحية أخرى من ضحايا
استبداد هنرى الثامن . يقول " توماس مور " بهذا الرأى فى " تاريخ هنرى الثالث "
الذى يرسم صورة لملك من القرن الخامس عشر من بيت آل يورك Jork ، والصورة
تُظهر الملك شخصية مشوهة إرهابية تبرر مطالبها الظالمة بعرش أسرة " تيودور "
Tudor . لقد كان الإعدام على خشبة المقصلة بفصل الرأس عن الجسد نوعاً من
مَسْرَحَةِ الرعب فى العصر الإليزابيثى Elizabethan ، حيث يُعَدُّ المسرح المرتفع
أمام ناظرى الجمهور الذى يتجمع كشهود ومتفرجين فى آن واحد . ويلعب المحكوم
عليه بالإعدام الدور الرئيسى ، وأما الممثلون الآخرون فمنهم الجلاد ومعاونوه ،
والقسيس وهيئة المحكمة الذين يقرون الاتهامات . ويتم العرض فى مكان وزمان

محددین ، وتهوى الضربة القاتلة على جزء محدد أيضاً من الجسد حيث تُفصل الرأس بطريقة أنيقة عن العنق . ولاشك أن لقاء الموت في مثل تلك الظروف يتيح الفرصة للاستعراض المسرحي حيث تقال الكلمات الأخيرة التي لا تنسى . ولإرهاب الدولة طقوسه وأشكاله واحتفالاته حيث تستخدم العبارات البلاغية السامية والتمثيل الذاتي لحظة الموت، هذا بالنسبة للمثليين المتميزين في لعبة السياسة . وفي مسرح شيكسبير توجد دائماً خشبة المقصلة والبلطة التي تقطع الرأس ، إنها دائماً موجودة ، ولكنها لا ترى .

في عام ١٧٨٩ حدث تغير جذري في طقوس الرعب، ورغم أن هذا التغير لم ينتج عنه مسرح ذو قيمة بصورة سريعة، إلا أن الثورة الفرنسية نظمت وحدثت معنى الرعب. حقيقة الأمر أنها أعطت هذا المصطلح مغزاه العصري وصاغت كل المفاهيم المستقبلية الخاصة به . هذا ما يوضحه "جان ستاروبينسكي" Jean Starobinski عندما يقول " إن الثورات لا تكتشف لغة فنية جديدة تناظر النظام السياسي الجديد في الحال" (١٧) . لقد أدى سقوط " الباستيل " إلى قيام دولة إرهابية عصرية لها سلطتها المركزية ، وجيشها المكون من المجندين إجبارياً ، وضوابطها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، بالإضافة إلى بوليسها السري ومرشديها وجواسيسها وقواعدها العلمية والتقنية . ورغم اختفاء الجلاذ القديم - تشارلز هنري سانشون وابنه Charles Henri Sanson and son - فقد أدخلت آلة جديدة عجيبة تأسر الخيال الشعبي . الرعب الآن يُقدم بصورة ديمقراطية ونجد أبلغ تعبير عنه في مشهد الجمهور المنوم مغناطيسياً أمام آلة القتل الحديثة : المقصلة الفرنسية .

إن استخدام الرعب في الفترة ما بين سنة ١٧٩٣ م إلى سنة ١٧٩٤ يختلف عن استخدامه في النظام القديم حيث إن النوع الأول كان يستخدم في الحفاظ على المراكز المميزة لحفنة من الأفراد ، أما الرعب في الفترة المشار إليها فكان يستخدم باسم الجميع . لقد عبر الرعب بالطريقة الديمقراطية عن إرادة الشعب صاحب السيادة ، لا نقض له ، ولا غضب من جرائه ، لقد كان رعباً معصوماً لا يخطئ . مثل نصل المقصلة ينزل سريعاً وفجأة ، لقد كان عمل المقصلة الفرنسيه عملاً موحداً متفرداً كاملاً شأنه شأن إرادة الشعب . إنه رعب من خلال اللجان والإدعاءات والمطالبات الشعبية . لم تكن المقصلة

الفرنسية سوى اختراع نموذجي من اختراعات التنوير ، فهدفها هو جعل عقوبة الإعدام سريعة إنسانية وبلا ألم !! وزادت آلة القتل الجديدة - لكونها نصف أوتوماتيكية وذات كفاءة عالية - من الإنتاج بالجملة . " ولدت سهولة استخدام الآلة الجديدة مزياً من القتل ، فقد ذهبت جماعات كثيرة إلى العالم الآخر لمجرد أنه كان من السهواً بمكان أن يرسلوهم إلى هناك من خلال تلك الآلة " (١٨) ، لقد عجّلت تلك الوسيلة التكنولوجية من القتل الجماعي وأفسحت طقوس الرعب القديمة مكانها لميكنة الإعدام !

انتشر الرعب في الشوارع ، عريد في المدينة ، بات تسلية ومنتعة ، حجزت التذاكر وراح الشعب يرقص حول المقصلة ، بيعت العرائس ونماذج من حكم عليهم بالقتل صنعت مدام " توسو " Madame Tussaud أقنعة الموت من رأس لويس السادس عشر وروبيير Robespierre ، المفصلة حديثاً عن أجسادهم . تزاخم الشعب ليرى نماذج الشمع المصنوعة في معرضها . تفوقت الآلة على الجلاد ، جعلت من القتل عملية آلية محايدة . وظل الجلاد الفرنسي الشهير " سانشون " Sanson شخصية يحترمها أنصار الملكية والشوارع على سواء . لم يعد الجلاد الآن سوى فنيّ يقوم بتشغيل آلة القتل. والحقيقة أنه أثناء سيطرة الرعب وحكمه اقترح أحدهم قانوناً جديداً يبري ويزيل وصمة العار التي قد تلحق بالممثل أو الجلاد (١٩) .

في غضون الثورة الفرنسية ساد الرعب شوارع المدينة وأصبح مشروعاً عاماً دُعي كل المواطنين للمساهمة فيه كتعبير عن إرادة الشعب الموحدة. ومن ثم جاءت سمة الدعاية لهذا العصر . وأصبحت الرقابة العامة والاستنكار من تقاليد وأعراف عصر الرعب هذا . وأصبح الإرشاد البوليسي فضيلة بل واجباً مدنياً إذ إن مهرجان الدم المقام حول المقصلة أطلق العنان لأحقاد ومظالم عمرها قرون طويلة ، كما أنه أطلق العنان أيضاً لتحقيق أحلام الانتقام التي طالما كبتها الشعب ، صار الإرهاب حفلة مُجون ضخمة ، تُمدح فيها الفضيلة وتنتقد فيها الرذيلة . ومع سقوط " روبير " Robespierre في سنة ١٧٩٤ انتشر رد الفعل ضد الأيديولوجية الثورية المتطرفة فانحسرت " المقصلة " قليلاً ، وإن ظلت أقانيمها ورموزها مُتغلغلة في الثقافة الشعبية على كل المستويات، فكان الشباب الذهبي الذي أثرى من الحرب يحلق رأسه ويضع شريطاً أحمر

حول رقبتة (٢١) على سبيل الموضة تذكراً لمهرجان الدم حول المقصلة.
وفي عهد " لويس فيلبيت " أبعدت المقصلة بعد أن كانت تقدم عروضاً طويلة في
أعظم ميادين فرنسا ، لتخرج في خوف في اليوم الذي ينفذ فيه حكم الإعدام أمام
السجن فقط . ويقول كروكر Croker " كانت تنفذ أحكام الإعدام في ساعات
الصباح الأولى وكانت تتخذ كل الوسائل الممكنة لإخفاء العمليات التي تقوم بها آلة
القتل المميتة تلك ، ولم يحدث هذا بدافع من الرقة والتهذيب فحسب بل بدافع من
الكبرياء الوطني والحساسية أيضا " (٢٢) .

بعبارة أخرى ، فإن الرعب الذي أعلن عن نفسه في كبرياء وعلائية فجأة أثناء الثورة
الفرنسية ، راح الآن يتوارى جزئياً ويمارس بروية وحكمة متزايدة . انتقل الإرهاب إلي
أيدي رجال الشرطة وراح يعمل من وراء الأبواب المغلقة .

وفي فترات القمع اللاحقة للثورة الفرنسية تزايد الاهتمام واشتعل بأحداث عام
١٧٨٩ ، فقد وجدت كل الحركات الثورية التي تولدت في القرن التاسع عشر مصدر
إلهامها ، وتعلمت درس الحيلة والحذر في كفاحها من " مارات Marat ودانتون
Danton ، و " روبسبير Robespierre . ومن ثم أصبحت الثورة الفرنسية
مقياساً ومعياراً للتفكير المتأنى والتدبر في مجال التحضر والرعب المصاحب له .

منع الرقيب تمثيل وتصوير المقصلة الفرنسية وأعمالها على المسرح ، ثم بعد ذلك في
الأفلام خوفاً من إثارة مشاعر الجماهير ومطالبتها بالغاء عقوبة الإعدام ، ومع هذا
ظلت هذه المقصلة موضوعاً مفضلاً في وسائل الاعلام الأخرى مثل الصحف المصورة ،
والكرات والنماذج المحفورة في الخشب ، وأعمال الشمع طيلة القرن التاسع عشر بل
لقد أطلقوا عليها عدة أسماء على سبيل التدليل ، إذ إن للرعب روحه المرحية ،
وجاذبيته ، ويمكن أن نستأنسه أيضا .

إن أول عمل درامي أوروبي يتناول الثورة الفرنسية كان من تأليف بشر وهو " موت
دانتون " Danton سنة ١٨٣٥ الذي كتبه المؤلف وهو مهدد بالقبض عليه لاتهامه
بالقيام بالتآمر نيابة عن " جمعية حقوق الإنسان " الألمانية وقد جرى اعتقاله سياسياً .
وتصور المسرحية الجو الذي يشبه الكابوس المشوب بالقلق والخوف الشديد الذي يصاحب
الإرهاب . ويتساءل " روبسبير " في هذه المسرحية قائلاً هل نحن نسير ونحن نيام ؟

أليس كذلك ؟ وهو يشعر بعجزه عن أن يتخلص من حالة العجز الكابوسى والعزلة والوحدة التي تجرف كل الشخصيات ويمثل بشنر مرحلة انتقالية فهو ينظر إلى الوراء حتى يصل إلى شيكسبير كما أنه يتطلع إلى التعبيرية Expressionism التي يتميز بها القرن العشرون . وتواصل الفوغاء الثورية فى مسرحية " مقتل دانتون " عملها - كما كان يفعل " جاك كيد " Jack Cade - فى محاربة تعلم القراءة والكتابة ! كأنها فى حملة صليبية :

يقول المواطن الأول :

" الموت لمن يقرأ ويكتب ... نحن الشعب . وإرادتنا هى ألا يكون ثمة قانون مطلقا . إرادتنا هى القانون ، وباسم القانون لن يكون هناك قانون ، الموت لمن يخالفنا ! إن تكنيك المؤلف يتمثل فى تعرية الأيديولوجية الثورية ، وكسر تلك الواجهة البراقة التي تحيط بها والدخول إلى أعماق فكرها ، بل كسر مجتمعتها ورؤية ما بداخلها . ولم يجد المؤلف - وهو من دارسى الطب أيضا - داخل تلك الأيديولوجية وهذه الجمجمة سوى " القدرة التاريخية المخيفة " ، والعناصر الطبيعية الأساسية فى الفطرة البشرية ألا وهى : الجنس والخوف والجوع والتعب . " فالفرد ليس إلا مجرد زبد على وجه الموج وليس للعبقرية أية ثمن . ويستتبع تلك المقولات الكثيرة المشار إليها سابقاً أن تستسلم الفردية لإرادة اجتماعية واحدة يمكن أن تخدم المجتمع ككل . ويصل المؤلف فى النهاية ، بدافع من إحساسه بالعجز واليأس والإحباط إلى نتيجة مؤداها " أنه إذا كان ثمة شيء يفيد وله جدوى فى عصرنا هذا فلا شك أنه العنف " (٢٥) . وفى كل مساء يعترف المؤلف بأنه يصلى طلباً " للمصابيح والأحبال " متطلعا إلى مرحلة ما قبل المقصلة والثورة الفرنسية حينما كانت الأحبال وأعمدة المصابيح تستخدم لشنق الأعداء ، أعداء الشعب !! (٢٦) .

ونجد فى المسرحية أيضاً " دانتون " فى المكان الثورى على خشبة المقصلة يتحدث إلى الجلاد الذى يدفع بصديقه " هيروت " Herault بعيداً عندما يحاول احتضانه ، وهو ضحية مثله . يقول " دانتون " فى كلماته الأخيرة " هل تستطيع أن تمنع رأسينا المقطوعتين من أن تبادلا القبلات فى السلة التي تجمع بها الرؤوس . " وهذه الكلمات مقتبسة من " كيد " عندما يجعل الرؤوس المبتورة تتبادل القبل على خشبة المسرح .

وفي المشاهد الأخيرة من المسرحية تسيطر المقصلة على كل شيء ، ويتجمع حولها النساء والرجال يرقصون ويغنون . إنه القانون الحديدي للتاريخ ، الذي لا يمكن أن يناضل ضده أحد . وقد فقد المؤلف بشئراً شأنه شأن بطله " دانتون " - الإيمان بقوة العمل الثوري وقدرته على إحداث تغيير جوهري يحملنا إلى مدينة الأحلام ، ولكنه لم يستسلم في وجه تلك القوى غير الراشدة اللامنطقية التي انطلقت من عقالها . لقد وصل إلى طريق مسدود تراجعى .

٣- تحويل الرعب إلى مؤسسة : الدولة البوليسية

أما في مسرحيتي " القضية " و " ومقتل تاريلكن " Tarelkin وهما من تأليف "ألجزاندر سوكوفو - كوبيلن Alexander Sukhovo kobylin فإننا نجد أن الرعب والإرهاب في ظل النظام النازي قد تحول إلى مؤسسة وعرف - داخل الجهاز البيروقراطي والبوليسى للدولة .

ويرى المؤلف رؤية مخيفة : وهى أن مكان الرعب لم يعد خشبة المقصلة بل مركز البوليس حيث يُستجوب المشتبه فيهم ، ويتزايد الدافع لإلقاء القبض على الناس بفرض أنهم خونة ومتورطون في مؤامرات ضد الدولة وتتزايد أبعاد هذا الموقف الذى يهدد بابتلاع روسيا كلها بصورة تصل إلى حد الجنون . وجدير بالذكر أن المؤلف قضى سبع سنوات أمام المحاكم متهماً بقتل عشيقته .

وتقع أحداث النصف الثانى من مسرحية " مقتل تاريلكن " Tarelkin فى قسم شرطه كثيب سىء الإضاءة حيث يجرى التحقيقات بعض الأوغاد ذوى سلوك سىء يرتدون ملابس الشرطة وقد ابتدعوا آلة ضرب بشرية وهى عبارة عن أتباعهم من ذوى الذكاء المنحط . ويتمثل المبدأ الرئيسى للعدالة فى الاتهام بالذنب لمجرد الارتباط ببعض الأشخاص ، ويُدفع بالتجار ومُلاك الأراضي إلى " الغرفة السرية " ، ويعترف الضحايا الذين يعتربهم الفزع وهم مقيدون إلى الكراسى - محرومون من الطعام والشراب - على شركائهم فى الجريمة " كل سكان مدينه بطرسبرج وموسكو ، ويعترفون كذلك بأنهم مصاصو دماء وذئاب تغذوا على دماء جيرانهم . ويُفتن المحققون والقائمون

على التعذيب بما يعملون فيعلنوا " أن كل شيء أصبح ملكاً لنا الآن " ، " إننا سوف نطالب بروسيا كلها " ... لا يوجد شعب هنا بل مجرد وحوش ضارية ... النفي إلى سيبيريا والأغلال هو جزاؤهم . ولذا يجب أن نضع قانوناً يجعل كل فرد من أفراد الشعب معرضاً للقبض عليه " (٢٧) ... سوف تعمل الآلة من تلقاء نفسها ، إن قسم الشرطة يودى وظيفته بطريقه آلية ، وقد صار الرعب لا وجه له ولا أعماق ، وليس هناك من يتحمل المسئولية ولا هدف من كل هذا سوى الاستمرار الأعمى للنظام .

٤- الباب السرى لأوبو Ubu :

يتنبأ ألفرد جارى Alfred Jarry في هذا العمل المسرحى بشكل متطرف من أشكال الدولة الإرهابية الحديثة ، فهو يقدم لنا صورة كاريكاتورية حديثة لنماذج من لوردات الحروب الغاصبين والملوك الطفاه فى مسرح شيكسبير . فنجد على سبيل المثال شخصية " بيير أوبو " Piere Ubu المهرج المأفون ، النكرة المتوحشة ، تيمورلنك بورجوازي متخلف عقليا ، شعاره إلى الباب السرى المسحور " حيث يهبط الرعب من خشبة المقصلة إلى حفرة فى الأرض - حيث ينتظر الموت المجهول طبقات كاملة من الشعب - القضاة والنبلاء ورجال المال - الذين يبعث بهم على وجه السرعة إلى تلك الحفرة فى باطن الأرض ، وتواجهنا صورة الجثث وهى تلقى فى تلك الهوة السحقية .

يقول المؤلف الفرنسى ديفد روسى David Rousset فى كتابه " المملكة الأخرى " وهو وصف للحياة فى معسكرات الاعتقال أن " أوبو " Ubu يعتبر الشخصية المسيطرة فى كل تلك المعسكرات ، بل إن روحه تحكمها جميعاً . وعالمه يتكون من عناصر منحلة ، تتميز بسيطرة الأهواء والقسر مثل الأبواب السرية ، ومواكب الضحايا الذين لا ملامح ولا وجوه لهم يساقون لكى تتم تصفيتهم جسدياً بلا سبب واضح . إن الآلة التى ابتكرها " أوبو " Ubu - النسخة الحديثة من المقصلة القديمة - معدة للعمل ضد العدو والصديق على السواء ويوضح " روسى " Rousset أن أبشع دمار يمكن أن يلحق بالإنسان هو القضاء على فكره الحر وهذا هو ما يحدث فى معسكرات الاعتقال حيث يجري غسيل عقول الأسرى وتفريغها ومن ثم يحكم عليهم

بصنع أدوات فنائهم (٢٨) . إن أدوات الجلاذ فى معسكرات الاعتقال وفنونه التقليدية تتسم بالانحراف إلى الدرجة التي جعلت ذلك الرجعى " جوزيف دو ميسستر " Joseph de Maistre غير مقتنع بالعقاب الإلهي الذي سوف يلحق بهذا الجلاذ . وطبقا لما يقوله روسيه Rousset ، فقد اكتشف الأسرى فى معسكرات الاعتقال روح المرح الساحرة بسبب شخصية " أوبو " ، ولم يكن ذلك نوعا من الإسقاط لشخصياتهم بقدر ما كان نمطا موضوعياً لعالمهم " . لقد خلق " جارى " Jarry من شخصية " أوبو " Ubu نمطاً بشرياً يمثل " كل شىء قبيح وشنيع فى هذا العالم " وفى الوقت ذاته يستخدم " كقرين منحط " للجمهور !! وقد استمد الكاتب عناصر تلك الشخصية من مصادر عدة : قراءاته لشكسبير ، وكراهيته لمدرسه فى سن المراهقة لأنه كان متسلطاً ، إدراكه بحدسه الصحيح لطبيعة السلطة السياسية التي تتمثل فى الحكام الذين يبعثون على الاحتقار ، والذين سوف يقودون أوروبا إلى حربين عالميتين . ولاشك أن شخصية " أبو " هى تجسيد لابتذال الشر . ونرى أيضا فى " جيجنول " Guignol - وهى تأليف ألفريد جارى كيف يصبح نكره غر - يجسد غباء الطبقة البورجوازية وتفاهتها - ممثلاً علي مسرح التاريخ ، يحدد مصير الأمم عن طريق السرقة والنهب والذبح . لقد أصبح التاريخ المفزع - كما تقول ميرسيا إلياد " Mircea Eliade بل تاريخ الرعب " فارس " Farce مليئة بالدماء .

٥ - نهاية المبادئ الإنسانية :

أثارت الحرب العالمية الأولى ، والثورة الروسية ، وظهور الأحكام الديكتاتورية فى أنحاء أوروبا فى العشرينات والثلاثينات من هذا القرن مسألة الحاكم الإرهابى ومجال الإرهاب وجعلتها فى بؤرة الاهتمام . وقد أصبح الكتأب والمثقفون وقد بهرتم ظاهرة الإرهاب وليس من الأمور التي تبعث علي الدهشة أن تظهر عدة أعمال مسرحية هامة حول هذا الموضوع أثناء الفترة ما بين الحربين الأولى والثانية . ومن أشهر تلك الأعمال ، والتي تخدم أغراضى هنا - أعمال المؤلفين المسرحيين من أمثال : ويتكيويز Witkiewicz ، و "جولز رومينز Jules Romains وليجركفسك

Lagerkvist ، وبرخت Brecht ، و " إستانسلاوا " Stanislawski ، و "نوردال جريج Nordahl Grieg وأرماند سلاك Armand Salacrou ، وإيفيجيني إشتارتز Evgenii Shvarts . وسوف أعود إلى هؤلاء الكتاب بعد قليل لتوضيح القضية التي أثيرها - موضع النقاش .

إن التفاعل بين رجال الثقافة والدولة الإرهابية في فترة ما بين الحربين أمر بالغ التعقيد ومتغير بحيث لا يمكن اختزاله في صيغة واحدة . فقد كان هناك تأييد صريح ودعم في بعض الأحيان . وقد أوضحت " هانا أرندت " Hannah Arendt هذا في كتابها " جذور النظم الشمولية " عندما علّقت على آراء هتلر و ستالين في الفن واضطهادهم للفنانين المحدثين قائلة إن هذا لم يحطم الجاذبية التي كانت تمثلها الحركات الشمولية لفناني مسرح الطبيعة (٢٩) . وفي حالات أخرى كانت الاستجابة أكثر غموضاً والتباساً . ويقول الشاعر والكاتب المسرحي ألكساندر بلوك " Alexander Blok في مقال له كتبه عقب ثورة سنة ١٩١٧ م بعنوان " انبهار المبادئ الإنسانية " إن الجماهير لا تريد الحضارة التي كانت موجودة في السابق ولا تحتاج إليها . لقد ولي زمان المبادئ الإنسانية إذ إن الدولة البوليسية التي تعمل من خلال الجيش والنظام البيروقراطي تقدم أسلوباً أكثر واقعية للحكم . ويرى ألكساندر بلوك أن الحضارة تعدّ بمثابة واجهة جذابة في طريقها للتفتت عندما ندمجها مع العنصر ، الجماهير الجاهلة ، والشعب البربري فإنه يكتسحها في طريقه (٣٠) . وفي منتصف الثلاثينات من هذا القرن ، أصبحت الديكتاتورية موضوعاً للكثير من الجدل ، وقدر غير قليل من الإعجاب من جانب فنانين محددين ومثقفين معينين وذلك بعد انتشارها في معظم دول أوروبا وتحولها إلى حقيقة مهيمنة من حقائق الحياة الثقافية والاجتماعية والسياسية في فترة ما بين الحربين . وقد كتب بول فاليري Paul valery عام ١٩٣٤ قائلاً " إن الديكتاتورية في الوقت الحاضر أصبحت معدية تماماً كما كانت الحرية في الماضي " .

٦- رعب الإرادة الواحدة كمفهوم ميتافيزيقي :

شاركت الفنانة البولندية- الشاعرة والفيلسوفة - المدعوة " ستانسلاوا " Stanislawski ، بلوك Blok في خوفه وتوجسه من الانبهار الحتمي لحضارة

الصفوة وموت الفردية وقد اعتبر " ستانسلاوا " الثورة الفرنسية نقطة التحول الكبرى في اضمحلال الحضارة والثقافة . وفي الوقت نفسه توقع انبهار " فاليري " Valery بالأسس الفلسفية لفرض إرادة واحدة على الجماهير ، إرادة فرد واحد تُفرض على العديد من الأفراد (٣١) .

أما " وتكاس " Witkacy فهو يعنى بالرعب الروحي أكثر من عنايته بالقهر المادى الذى تمارسه الدولة من خلال القوى العسكرية والقضائية والاقتصادية . أما مجال الإرهاب لديه فهو دوما يحمل نوايا حالة ، نوع من " اليوتوبيا " Utopia ويهدف من ذلك إلى إعادة الإنسان إلى الإجماع والتناغم المتمثل فى جحافل النمل ومملكته . ويقول الفيلسوف الدينى نيكولاى بيردييف Nikolai Berdyoev " إن اليوتوبيا دائماً يحكمها نظام شمولى ، وطبقاً لعبارة " دستوفسكى " فإن اليوتوبيا نتاج عقلية هندسية مثل عقلية إقليدس . ويضيف " بيردييف إن عالم اليوتوبيا يسعى لتنظيم كل جوانب حياته من خلال العقل ، ومن ثم فإنه يجلب السعادة للجنس البشرى مهما كان الثمن .

وفي مسرحية " على حافة اللامعقول - وهي دراما ذات أربعة فصول - يُسقط " وتكاس " Witkacy فكرته عن اليوتوبيا في قابل الأيام فهى تسير وفقاً للفروض العلمية الحديثة فالسعادة تُفرض بالقوة ليس طبقاً لمعطيات هندسة إقليدس Uclides المألوفة بل طبقاً لنظرية النسبية لأينشتاين Einstein ونظرية مضاعفات الأرقام لكانتور Cantor ، ومبدأ الشك عند " هيسنبرج " Heisenberg والتكامل عند بوهر Bohr . يصور " وتكاس " مستقبل الشمولية على أنه عالم غير ثابت فى حالة تحول لا نهائى ؛ إن عالم الحكم الشمولى فى رأيه هو مجال سياسى له ستة أبعاد فى حالة استمرارية مطلقة . وهو يستمد الأساليب البغيضة للحكم الشمولى من نظريته الجديدة للطبيعة البشرية : أنها طبيعة طيعة ، سهلة التشكيل ومن اليسير السيطرة عليها وتحويلها من حالة إلى أخرى .

فى الوقت الذى تركز فيه القصص الخيالية المعادية لليوتوبيا عادة على ضحايا النظام القمعي الذين يعيشون فى الحضيض ، وتصور الكفاح من أجل حياة طبيعية إنسانية ، عادة ما يتمثل هذا فى الحب الرومانسى نجد " وتكاس " فى مسرحيته " على

حافة اللامعقول " يركز على الحاكم الديكتاتور ذاته وعلاقته بالشعب . وبدلاً من أن يظهر دولة الإرهاب على أنها انحراف متمرد من وجهة نظر القيم الإنسانية التقليدية نجد الكاتب يتجول بخياله في أعماق الحاكم الظالم والشعب المظلوم ، وتستمد تلك الروابط مصدر وجودها من المطالب المتغيرة لطبيعة الإنسان دائمة التطور والتغير ، فقد ولى عهد المبادئ الإنسانية كما يزعم " بلوك " Blok . لم يعد إنسان المستقبل بحاجة إلى الحرية بل ولم يعد يريدّها ، بل يجب أن يتحول عن قصد إلى حشرات عاملة حتى يستعيد سعادته الحيوانية المجردة من العقل ، والمعروفة فقط لأفراد العشائر والقبائل الموغلة في البدائية في عصور ما قبل التاريخ . وتروق عملية تشبيه الإنسان بالحشرات لوتكاس ، كما راق نفس التشبيه لكتاب مثل " الأخوة كابك " Capek brothers ، وبلجاكوف Bulgakov ، وماياكوفسكى Mayakovsky وأورويل Orwell .

ويصف فاليري Valery كيفية ابتهاج الحاكم المستبد العصري بإرغام شعب بأسره على تنفيذ ما يراه هو الحاكم الفرد . ونشهد هذه العملية في مسرحية " على حافة اللامعقول " : حيث يصبح رعايا الحاكم الديكتاتور امتداداً لأفكاره ، جزءاً منه . وتمثل شخصية " واهازار " Wahazar التي يشار إليها بلقب " الوحيد " الوظيفة العليا للعقل الإنساني ، والشعب يمثل المادة الخام الإنسانية ، الوظائف الآلية التي لا تحتاج إلى عقل . لقد اختزل الطاغية رعاية حتى صاروا وكأنهم منتجات من تصنيع الآلة . والعكس صحيح أيضاً إذ إن الحاكم المستبد هو امتداد لكل هؤلاء الذين اختزل وجودهم حتى صاروا مجرد أشياء أو أدوات تنفذ فكره . ويقضى الطاغية الإرهابي على حرية الآخر وعلى حرّيته الذاتية أيضاً . فهو عندما يحتوى كل هذه " الأشياء " التي تمثل أدوات فكره فإنه يصبح في حد ذاته مجموع هذه الأجزاء ومن ثم يصبح قابلاً للاستبدال والتغيير . وتوضح " هانا أندرت " Hannah Arendt هذا الموقف في كتابها " جذور الحكم الشمولي " بقولها " لقد أصبح كل الرجال رجلاً واحداً (٣٢) . أما في مسرحية " على حافة اللامعقول " فإننا نجد د. ريمان Rypman يجسّر تجارب غريبه " لشر الذرات النفسية أو الروحية " ، وخلق كائنات بشرية من " ابن آوى " و " الضبع " بل وحشرات الفهراش " وهكذا فإن كونه العالم الوحيد جعله يتخيل

نفسه الإله الأوحـد ، وهذا الإله الأوحـد - وبـاللـعـجـب - يـمـكـن إـنـتـاجـه آلياً . إن العلم الحديث والتكنولوجيا يـمـكـن أن يُـسـتـخـدـمـا في خـلـق نـظـام إـرـهـابـي قـادـر عـلـى الـاسـتـمـرار ذاتياً وعلى الانتشار ذاتياً أيضاً ، بل وعلى استعداد للإستيلاء على العالم .

وجدير بالذكر أن "وتكاس" الكاتب المسرحي البولندي - عندما تخيل مجالات إرهابه الغربية لم تكن النظم الشمولية قد برزت إلى حيز الوجود بعد . وقد استمد صور شخصياته من الطفافة والانثروبولوجيا وقراءاته لشكسبير ، ومسرحية "الملك أوبو" Ubu Roi ثم من معرفته بالثورة الفرنسية وتجاربه في روسيا قبل الثورة الروسية واثناؤها وبعدها سنة ١٩١٧ ومشاجراته المستمرة مع والده الفنان المتسلط الذي كان يصيبه بالرعب لإصراره على أن يكون مبدعاً ومستقلاً . وفي مسرحية "هما" They - وهي العظمة التي تتولد عن الحياة في خوف مستمر في ظل سلطة غامضة مجهولة لا تعرف لها هوية . في هذه المسرحية تسيطر الشخصيتان "هما" على حياتنا وتفرضان طغيان المجتمع وجبروته على الفرد حيث توجد حكومة سرية داخل الحكومة المرئية بها لجان غريبة ووكالات تعمل وتخطط لتقييد الفكر والمشاعر .

ولاشك أن الإرهاب الذي ينطلق من عقاله عند نهاية مسرحيات "وتكاس" يمثل انقلاب مسرحي يبعث على الخوف والتهديد لأنه قسري قمعي لا يمكن التنبؤ به إذ إن جذوره وفكره ومصادر قوته لا يمكن التعرف عليها بسهولة ولا يمكن اختزالها وإرجاعها إلى حزب أو منبر سياسي بعينه . فهي تبدو مزيجاً من اليسار المتطرف واليمين المتطرف في آن واحد وكل ما ندركه أنها نوع من الرعب يتسم بالسرية والتنظيم . القوة التي تحركه هي لذة التدمير في حد ذاتها . ضحاياهم يجدون في موتهم المبرر الوحيد لحياتهم ويتقبلون برضاء المعاناة والإبادة ، بل انهم يخلقون الذرائع ليعجلوا بالقصاص منهم . ونجد بطل المسرحية وهو أحد المثقفين الضعفاء يشعر بالذنب لاعترافه بجريمة لم يرتكبها وقد أحاط به المخبرون السريون والقهر الذهني بعد أن حطمت "رابطة التشغيل الآلي" مجموعته الفنية الثمنية .

وتعتبر مسرحية "العمل المجهول" - وهي مسرحية مكونة من "أربعة فصول من

الأحلام المزعجة الرديئة والتي ألفها وتكاس عام ١٩٢١ - نسخة من " هاملت " غير أن الأمير يحل محله حفارو القبور . ويخرج حفارو القبور ليودعوا سادتهم الثرى فى عالم الموتى ويقومون بدور " القابلات " لعالم يتشكل من جديد . وتحدث ثورة " داخل الثورة " عندما تستولى الغوغاء على السلطة من قادة الثورة . وهكذا تستولى العناصر الدنيا على الثورة التي تقيم نظامها على أساس دينى زائف وأيديولوجية وهمية وتصنع تلك العناصر " العمل المجهول " - ثورة إرهابية حقيقية . فتكتسح الدهماء التي لا وجه لها الحواجز وتنجح فى القضاء على الجماهير وتسود الغوغائية . وينتصر العنف عندما يدفن الفكر . وتصرخ الغوغاء تحت قيادة " لوباك " Lopak ، حفار القبور ، " هيا بنا إلى القصر لنعلق المشانق للحكومة كلها " ويجرى شق قادة الثورة الأولى - أصحاب الدولة الدينية الزائفة - على مقصلة تعدّ بطريقه مرتجلة . ويتردد عبر سراديب التاريخ تلك الصيحة " إلى أعمدة المصابيح " حيث يتم شق أعداء الثورة وهذا يذكرنا بما حدث أثناء الثورة الفرنسية عندما كانت تطلق تلك العبارة . " لتسقط الفردية ولتحيا الجماهير إرادة واحدة لا تنفصل " (٣٣) .

٧- إما هم وإما نحن

فى عام ١٩٢٠ كانت الحرب الأهلية فى الاتحاد السوفيتى تمر بأحرج مراحلها حيث كان أعداء الثورة فى الداخل يُهدّدون وجود النظام البولشيفى الجديد Bolshevik تحت تحريض بتدخل خارجى . وفى ظل هذه الظروف أصبحت الأراضي التي يحتلها السوفيت يحكمها الرعب والإرهاب كأحد أساليب الحكم . ويرر فيكتور سيرج Victor Serge فى كتابه " العام الأول فى الثورة الروسية " هذا الموقف الذى يحكمه الإرهاب والرعب بمبررات عديدة قائلاً لم يكن هناك خيار ، إما أن تحطم الأعداء وأما أن تتحطم أنت ، كذلك لم تحدث ثورة مطلقاً بدون إرهاب وبث الرعب ولم يكن ثمة أبرياء فى الطبقة البورجوازية ، بل إن الرعب الأحمر أقل دموية من الرعب الأبيض . ولا شك أن عدد الذين قتلوا رمياً بالرصاص خلال اسبوع واحد فى باريس على أيدي قوات فيرساي Versailles أو فى يوم واحد أثناء معركة فيردن verdun أقل

بكثير ممن ماتوا خلال الحرب الأهلية من الرعب والإرهاب .

ومن الأدلة الأخرى التى يسوقها رجال الثورة البولشيفية دفاعاً عن الرعب والإرهاب تلك المقارنة التى يعقدونها بين الثورة الفرنسية العظيمة وثورتهم . لقد رأى رجال ونساء ثورة سنة ١٩١٧ أنهم يكررون أحداث وشخص ثورة سنة ١٧٨٩ . يقول سيرج Serge " إن أيام شهر سبتمبر تلك تذكرنا بنظيرها في الثورة الفرنسية ، وهى مثل سابقتها ولأسباب مشابهة ، تعلن بداية عصر الرعب " (٣٤) وكما كان الحال مع الثورة الفرنسية ، لم يكن الرعب مجرد سلاح في الثورة الروسية ، بالغ الأهمية فى حسم الصراع الطبقي بل كان أيضاً أداة رهيبة لتطهير البروليتاريا الديكتاتورية داخلياً . بعبارة أخرى كان الرعب ضرورياً لإزاحة المنافسين والتخلص من أى شخص يعتبر مصدراً محتملاً للخطر . وعلى عكس الاحتفالات العامة التى كانت تقام حول المقصلة أثناء الثورة الفرنسية فى باريس ، فإن الرعب والإرهاب أثناء الثورة البلشفية كان يتم فى سرية حقيقية ولم يكن المتهم يمنح حق الدفاع عن نفسه . وكانت عمليات القتل تجرى بسرعة وفى هدوء فى البدرمات وباستخدام المسدسات تجنباً لإثارة العواطف .

أما فى " اللغز " The mystery وهى أوبرا خفيفة من نوع Bouffe الذى كان سائداً فى القرن التاسع عشر فإن " فلاديمير ماياكوفسكى يستوحى الوضع السياسى فى عصره والانتقام الذى لا هوادة فيه ضد أعداء الطبقة العاملة . وباسم الطبقة العاملة- التى يصورها " ويتكاس " فى " العمل المجهول " الذى أشرنا إليه سابقاً على أنها طبقه وحشيه ذات زى موحد ، رمادية اللون ، ذات رائحة عفنة لزجة - باسم هذه الطبقة يبرر الشاعر العنف والقضاء على المعارضين من أعداء الثورة قائلاً :

القذر : إما نحن وإما هم !

الفلاح : افسحوا الطريق لسيطرة الرعب وحكمه

الحداد : بالتأكيد يا رفاق ، لنلقى بهؤلاء المرضى جانباً

وفى الخطاب الطويل الذى يلقيه " مان " Man الذى يبدو وكأنه يسير على الماء يرفض فضائل التهذيب والغفران تأييداً للعدوان ، إن الرعب سلاح طبيعى وضرورى فى أى حرب أهلية لا يحتاج وجوده لاعتذار أو تبرير .

٨- الدعاية الإرهابية والإرهاب الدعائي

كتب " جولز أو جولي رومينز " Jules Romain عام ١٩٢٣ أشهر مسرحية عالمية حديثة حافلة بالإشارات الضمنية عن رعب الدولة أو إرهاب الدولة وهي " د.نوك Dr.Knock ، أو " انتصار الطب" وقد كتبها متستراً وراء قالب " الفارس" Farce الفرنسي التقليدي . والكاتب مولع ولعاً شديداً بترابط المجموعات التي يتألف منها المجتمع طبقاً لنظريته التي مارسها في حياته عن " توحيد الجماعات " . وهو يشارك " ويتكاس " اهتمامه الفلسفي بفرض إرادة واحدة - إرادة فرد واحد - على المجموع وكان مبهوراً بفكرة الحاكم الديكتاتور . ولكن " ويتكاس " كان يخشى تحليل الفردية بينما " رومينز " يحفل كثيراً باندماج الأفراد في المجموعات وذويانها فيها من خلال " العدوى الفكرية " Contagion of ideas ويبحث دكتور نوك - الشخصية المحورية - في تكوين وعى جماعى من خلال ديانة عالمية لها طقوسها الخاصة بها يكون هو قسّيسها الأعظم ويعيش البطل على مخاوف الناس ونقاط ضعفهم البشرية، مستخدماً الرعب والخوف من المرض - " الخوف البطيء " لكى يحيل مدينة نائمة مؤلفة من أفراد منعزلين إلى تروس فى آلة تدور وتعمل بسلاسة. ويجد سكان المدينة أن حياتهم أصبحت ذات معنى ويشعرون أنهم ينتمون إلى كيان أكبر منهم . وفى نهاية المسرحية يتحول سكان القرية القديمة إلى أفراد فى مجمع طبى عصرى . لقد أصبحوا جميعاً جزءاً فى مشروع جماعى ضخم .

تعدّ مسرحية " دكتور نوك " بحق إحدى مسرحيات فتره ما بين الحربين التي تتنبأ بالكثير مما يمكن أن يحدث مستقبلاً . وفى بساطة شديدة تتحوّل الأقصوصة إلى قصة رمزية ذات معنى تناسب كل الأزمنة الحديثة . إنها تتنبأ بتاريخ الطب المعاصر ، كما أنها تتنبأ بالتقنية الحديثة التي تخلق مزيداً من الحاجات وتحافظ على استمرار الخضوع لسلطة وتحلل أساليب إدارة الدول التي تتألف من أجناس مختلفة سواء أكانت تلك الدول رأسمالية أو اشتراكية وكيفية السيطرة على كل فرد من أفراد المجتمع .

يتمكن " دكتور نوك " - من خلال تملكه لزام أساليب الدعاية العصرية والتربية العقائدية من إرهاب مجتمع بأسره وجعله خاضعاً لإرادته . وهو يفعل كل ما يستطيع

لصالح مرضاه بأن يجعلهم يدركون أن الإنسان الصحيح هو في الحقيقة إنسان مريض ولكنه لا يدرك أنه مريض ! إن يوتوبيا الدكتور " نوك " - وهي مجتمع طبي يمكن أن يكون رأسمالياً أو اشتراكياً - تمثل المجتمع الذي يحكمه نظام شمولي قائم على الإرهاب والخوف من الموت والمرض ، والخالي من العنف المكشوف ، إنه عنف قائم على السيطرة على العقل .

ويعجب " رومينز " بروح الطبيب الخلاقة التي تحول مجموعة أفراد منفصلة إلى كيان جماعي متماسك ونحن لا نستطيع أن نكتشف ما إذا كان هذا الطبيب عبقرياً أم مشعوذاً دجالاً فهو يرتدى قناع الوقار والرزانة ويدرك تماماً أن التهديد الأكبر لمجتمعه الطبي يأتي من " الضحك " . لقد انتصر ذات مرة عندما أرعب الغلامين وانتزع منهما الرغبة في الضحك فأصبح الخضوع له الآن كاملاً . ونضحك نحن الجمهور علي هذا المشهد ولكن مم نضحك ؟ إن الإرهاب الطبي الذي يمارسه دكتور " نوك " يخلق مجتمعاً عصرياً منظماً ، ولكنه مجتمع مُعَقَّم مطهر .

٦- تاريخ الجلاد " يحيا القتلة "

في مسرحية : الجلاد " سنة ١٩٣٣ يقارن بار ليجركفت Par Lagerkvist بين الرعب التقليدي ، والإرهاب الفاشي من خلال نبذه تاريخية عن الجلاد عبر القرون . في الجزء الأول من المسرحية - الذي تدور أحداثه في حانة في العصور الوسطى - يمثل الجلاد شخصية تعيش خارج المجتمع تحوط به الرهبة وإن كان معروفاً جيداً للجميع . إن شخصية الجلاد توقف مدّ الانجذاب البشري نحو الشر والعنف . لاشك أن الخوف الشديد يأتي من الدين والمجتمع ونحن بحاجة إلى هذا الخوف في عالم قاس ساقط عنيف مدرك لآثامه وتسيطر عليه الخزعبلات والأوهام (وهي أقل تدميراً من الأيديولوجية السياسية) وفي مسرحية الجلاد يكشف الشعب " أن للشر قوة شافية خاصة حينما يكون جزءاً من عالم متكامل من المعتقدات . ويرغم عدو الثورة " جوزيف دوميستر " Josseph De Maistre أن الجلاد هو أساس الحضارة ذاتها ، فهو يقول " إن العظمة كلها والقوة والتبعية ترتكز على وجود الجلاد . فإذا ما تخلصت من

وجود هذا الوكيل ففى تلك اللحظة ستحل الفوضى محل النظام وتتهاوى العروش ويختفى المجتمع (٣٦) .

وفى الجزء الثانى من المسرحية تجرى الأحداث فى ملهى ليلى فى أوائل الثلاثينات حيث يعبد الناس الشر الذى لا تحده قيود وتتحول العبادة إلى احتفال حافل بالعنف . لقد تحول الجلاد ذاته إلى إله - بدلا من أن يكون أداة لتنفيذ مشيئة الله ! إن الهدف الأيديولوجى (وهو يبدأ بالتربية العقائدية للأطفال) يتمثل فى تطهير البشرية من الأفراد الذين يظهرون اختلافاً عن باقى أفراد المجتمع . ينبغى القضاء على كل من يفكر بطريقة مختلفة تحقيقاً للولع الشديد الذى يصل إلى حد الهوس بفكرة التوحيد والإجماع يجب تصفية كل من يخالف جسدياً . فى تلك الظروف ينطلق الشر من عقله ، ويغدو العنف غاية فى حد ذاته .

يتجاوز تحليل " ليجركفست Lagerkvist لظهور الإرهاب الناشئ التفسير الطبقي أو الاقتصادى ، كما يفعل برخت . إن الكاتب المسرحى السويدي يغوص فى أعماق هذا الافتتان البشرى بالشر وطقوس الإرهاب ، والعلاقة القائمة بين الجنس والعنف ، والميول السادية والكراهية العنصرية وهى جميعاً تتجاوز الحدود الاقتصادية والطبقية. ويعلن أحد الفاشيين المشاركين فى الاحتفال : " لم تعد هناك طبقات " . إن مظاهر الإرهاب العنصرى التى عرف النازيون جيداً كيف يستغلونها تكمن فى أعماق النفس البشرية وهذا يفسر انجذاب كل الشعب فى ألمانيا إلى الفاشية على نطاق واسع بين كل الطبقات .

وتتحلل عرى المجتمع الإنسانى عندما يتحول الجلاد - ومايرمز له من القصاص من الأشرار - إلى معبود للجماهير المنومة مغناطيسياً - وهذا عكس ما كان يخشاه ماستر Maistre . يصور الكاتب الرعب كمشهد عام له تأثير مسرحى ساحق بعرضه المسرحية كلها فى أماكن عامة للشراب واللهو . فى المجتمع الفاشى تختفى الخطوط الفاصلة بين الجلاد والشعب ، وتزداد الألفة بين الجلاد والغوغاء حتى تقوم الغوغاء نفسها بدور الجلاد فى النهاية . ويهاجم جندى الجلاد لعدم كفاءته قائلاً " إنه يجب أن يستخدم سلاحاً آلياً " وعندما يدلف إلى الحانة عدد من القتلة تهتف الحشود الغوغائية " يحيا القتلة (٣٨) . وفى خاتمة مسرحية " الجلاد " الموجزة التى تقع فى

مدينة جلجثة Golgotha بهدف إضفاء بُعدٍ ميتافيزيقى خارج نطاق الزمن - يدافع الجلاد عن نفسه . فالجلاد - هو الأخ الأكبر للمسيح - يحمل على كاهله خطايا البشر وعنفهم ويشرح للبشرية دوره قائلاً " أنا مسيحكم " (٣٩) عندما يضعف الإيمان بقدرة الدين على الخلاص ، ويموت الإله ، المخلص الضعيف الفاشل ، فإن كل ما يتبقى هو الطبيعة البشرية الفاسدة والجلاد .

١٠- نظرة إلى التاريخ من خلال عدسات التاريخ :

عام ١٧٨٩ و عام ١٨٧١ من المنظور التاريخي لعام ١٩١٧ : بعد عام ١٩١٧ قام ليف من كتاب المسرح اليساريين بإعادة تفسير الثورة الفرنسية ومجتمع باريس مستلهمين تجارب الثورة الروسية . وأعادوا فحص ودراسة استخدام الرعب والإرهاب للدفاع عن الثورة في ضوء الأحداث التي وقعت في روسيا . تعتبر الكاتبة المسرحية البولندية " ستانسلاوا " أول كاتبة مسرحية أوروبية معروفة تنظر إلى الثورة الفرنسية من المنظور التاريخي لثوره ١٩١٧ الروسيه وذلك في مسرحياتها التاريخية " قضية دانتون " Danton's Case و " ثيرميدور " The Thermidor.

وهي تعنى الشهر الحار ، الشهر الحادى عشر حسب تقويم الثورة الفرنسية وهو يمتد من الثامن عشر من يوليو إلى العشرين أغسطس) . وقد اعتمدت في مادتها العلمية على كتابات المؤرخ " البرت ماثيز Albert Mathiez وإعادة تأهيل شخصية الإرهابي " روبسبير " Robespierre التي تعتبر كبش الفداء لكل الجرائم والتجاوزات التي حدثت أثناء الثورة الفرنسية . أعادت الكاتبة قراءة تاريخ الثورة الفرنسية في ضوء الثورة البولشيفية الحديثة ولم تجد فيه ما يبرر الرعب والإرهاب بل وجدت فيه تحذيراً مما يمكن أن يحدث في روسيا إذا سارت الأمور على هذا النحو ، فقد كشفت المقارنة عن أن الشر يكمن في الآلية الثورية " .

تقول الكاتبة المسرحية البولندية إن مأساة كل الثورات أنها يأتى عليها حين من الدهر تتمركز فيه كل الأمور حول قائد واحد ، تؤول إليه كل السلطة بعد صراع محيت

مع منافسيه . ولا يستطيع هذا القائد الظاهر الذى لا يفسد أن ينفذ الجمهورية إلا من خلال سلطاته الديكتاتورية ، وعندما يفعل هذا فإنه بالضرورة يقضى على الديمقراطية التى جاء لى يحافظ عليها . وهكذا - فإن رجل الأعمال الجسام الحاسم - نابليون Napoleon - الطاغية المظفر يغتصب السلطة مستخدماً فكر فيلسوفه الأيديولوجى المستنير المتأمل روبسبير لتحقيق أهدافه الخاصة نحو مشروع جماعى يخدم البشرية جمعاء . لا بد وأن يتغلغل فكر عقل بشرى واحد وإرادته فى كل جنبات المجتمع بأسره ويحدد له كل حركاته . من هنا فإن الكاتبة تعبر عن مفهوم الحكم الشمولى الذى عبر عنه " فاليرى " Valery بيد أنها ترى فيه - نتيجة قاتلة من نتائج الآلية الثورية التى لا يمكن أن تأتى بشىء سوى الطغيان والكوارث .

تعالج " قضية دانتون " - حسب رؤيه الكاتبة - فن السياسة بأسلوب يتجاوز السياسة، أى أنها تقف على الحياد دون أن تؤيد موقفاً أيديولوجياً معيناً . ولأول مرة تجعل الكاتبة المسرحية من رمز الثورة الفرنسية روبسبير شخصية إنسانية ممكن تصديق ما تفعل رغم أنها شخصية غير محبوبة . هذا فى الوقت الذى رسم فيه بشرى شخصية دانتون كشخصية سلبية ثائرة كالبركان تترنح تحت وطأة الموت فى معركتها غير المتكافئة مع " روبسبير " كشخصية لامعة غير قابلة للفساد ، ذات مبادئ سامية. (أى أنه رجل دولة يواجه القرارات السياسية ونتائجها بشجاعة ويتحمل عبء حكم فرنسا وهى على حافة الفوضى ، ويوفر لها الحماية من هجمات الأعداء على نظامها الجمهورى الجديد فى الداخل والخارج . ويقف " دانتون " على رأس هؤلاء الأعداء بدهائه وعنفوانه . ويعترف " دانتون " بأن الرعب يحكمه اليأس (٤٠) ، فى محاولة منه لتجنب قتل الخائن " دانتون " لأنه يعرف أن مثل هذا التصرف اليائس سوف يزيد من أعداء الثورة المضادة . " إن قضية " دانتون " تمثل معضلة لأننا إذا ما خسرنا فسوف نخسر الثورة كلها ، وإذا انتصرنا فإننا سوف نكون قد خسرنا أيضاً" (٤١) .

تقدم الكاتبة البولندية بأسلوبها الموضوعى المتميز مشهداً هادئاً يجلس فيه روبسبير متأملاً وحيداً فى غرفته التى تشبه الدير مع مساعدة القديس العادل معترفاً بأنه عندما حوّل الرعب إلى مؤسسة فإنه بهذا التصرف قضى على الثورة . وهو يتنبأ

بسقوطه وقيام الديكتاتورية الجديدة التي تركز على القومية والعسكرية والجشع . هذا عكس ما يقدمه " بشر " من حركات مسرحية . والإحساس المتزايد بالشفقة الذي يثيره مشهد وفاة دانتون العظيم حيث المقصلة والجلاد والزوجة التي تطالب بأن تلحق بزوجها إلى عالم الموت (رغم أن هذا غير صحيح تاريخيا) وهي تتحدى الجميع صائحاً " يحيا الملك " . وإذا عدنا مرة أخرى إلى المشهد الأخير " لرويسبير " عند الكاتبة المسرحية البولندية نجد أنه يقول ساخراً " إن المستقبل للمرحوم " دانتون " (٤٢) إن أخلاقيات رجال العصابات أمثال " دانتون " و " نابليون " هي التي سوف تنتصر . يجب أن يُقضى علي أمثال " رويسبير " حتي يولد القرن التاسع عشر وهو زمان المرتزقة والفاستدين والدمويين ، ثم يعقبه زماننا - القرن العشرون - عصر القوميات والحروب الاستعمارية والرعب . إن الرعب الذي كان " رويسبير " الرقيق الانطوائي يأمل أن يسيطر عليه باسم سيادة الفضيلة قد أفضى إلى القرن العشرين بأنظمة حكمه الشمولية وسقوط المثل العليا الثورية . تلك هي الآلية التراجيدية التي تفرزها الثورة في رأى الكاتبة البولندية " ستانسلوا Stanislawa " .

١١- كوميون باريس The Paris Commune المرة القادمة ، مزيد من الرعب يبدى نورداهل جريج Nordahl Grieg في " الهزيمة " ، و " برتولت بريخت Bertolt Brecht في " أيام الكوميون " التزامهما بالمثل العليا السائدة في "الكوميونات " ولأنهما ينتقدان فشل هذه المثل نتيجة للإفراط في حسن النوايا والإيمان بالمثل . لقد كشف نجاح الثورة البلشفية Bolshevik عما كان ينبغي أن يحدث بالضبط . لم يكن زعماء " الكوميون " Commune من القسوة بالقدر الكافي في فرضهم الرعب وسحق أعداء الثورة . الدرس المستفاد من " الكوميون " بصفة أساسية هو الحاجة إلى السلطة الديكتاتورية ، والرعب الأحمر والمبادرة العسكرية العدوانية وقد أوضح تروتسكى Trotsky أن التزام " كوميون " باريس بالشرعية القانونية كان السبب الرئيسى في فشله ثم إن العاطفية والكرم مع الأعداء أدى في النهاية إلى ذبح الآلاف في " الأسبوع الدموي " في شهر مايو دونما هوادة من أعداء " الكوميون " . وقد قال تروتسكى Trotsky عن الرعب والإرهاب الذي مارسه السوفيت أثناء

الحرب الأهلية " إننا نشأر ونتقم لفشل الكوميون " وقد اتبع برخت وجريج نفس الخط في الدفاع عن قضية الشيوعية في رسمها المسرحي للشخصيات في "الكوميون " ، رغم أنه كان لكل منهما أسلوبه المختلف ونتائجه المختلفة .

أصبح " كوميون باريس " - الذي استمر خمسة وستين يوماً فقط وكان أول ثورة للطبقة العمالية - موضوعاً - بعيداً عن عالم الدراما في فرنسا قرابة قرن من الزمان بسبب المناخ السياسي العام الذي جعل من فكرة " الكوميون " أمراً محرماً . بالطبع كانت هناك بعض المسرحيات التي كتبت عن الموضوع ولكنها كانت محاولة خجولة لإثارة الشفقة تجاه أنصار " الكوميون " الذين هُزموا ونُفوا لدفاعهم عن قضية خاسرة مضللة (أنتج بعض هذه المسرحيات "أنطوان" علي المسرح الحر في أواخر ١٨٨٠ و ١٨٩٠) وكان معظم الكتاب المشهورين في هذه الفترة ضد فكرة "الكوميونات" ، إذ إن الثقافة الرسمية كانت ترفض وتتجاهل أحداث سنة ١٨٧١ بكل دلالاتها ، ولم يجرؤ أحد من الكتاب في فرنسا أن يثنى على فضائل " الكوميون " حتى جاء "آداموف" Adamov سنة ١٩٦٠ ، ثم أعقبه طوفان من المسرحيات الفرنسية في ذات الموضوع بعد ثورة سنة ١٩٦٨ في عالم المسرح التي حاولت إعادة تمثيل " أيام الكوميون " Days of the Commune .

بيد أن الموقف في روسيا بعد عام ١٩١٧ انقلب إلى النقيض تماماً فقد كُتبت مئات المسرحيات عن " الكوميون " وجرى عرضها في العشرينات وكانت هذه المسرحيات تحتفي بأسلوب الحياه في " الكوميون " وتمجد قيم المساواة الاجتماعية وتكيل له الشناء باعتباره بداية الثورة العالمية وتربط بينه وبين الثورة البلشفية Bolshevik مباشرة التي أثمرت بنجاح ما بدأه الرجال والنساء عام ١٨٧١ .

أما الذين كتبوا هذه المسرحيات فقد كانوا عادة هواة يشتركون بها في العروض المسرحية التي كانت تُقدم في النوادي والمصانع ووحدات الجيش في الثامن عشر من مارس ، عيد إقامة " كوميون باريس " وقد كان هذا اليوم عطلة رسمية في الاتحاد السوفيتي . ويجدر أن نذكر أن هذه المسرحيات كانت تحتفل بالجوانب البطولية المبهجة في حياة الكوميون من خلال أشكال غير تقليدية للدراما التي تمجد الشيوعية والجماهير والمحاكمات وعروض الأوبرا التي تعاد كتابتها لخدمة قضايا الشيوعية ،

وعروض السيرك التى تمجّد الفلاحين الذين يرتدون ملابس زرقاء . وبالتالى فإن هذه المسرحيات كانت عبارة عن مسرحيات جماعية تمتدح الشعب ، وليس القادة . أظهرت هذه النوعية من المسرحيات " الكوميون " على أنه شيء ناجح وأنه كان بمثابة إرهاب عن ثورة سنة ١٩١٧ . وتجارب وخبرات روسيا قبل حدوثها - كأن الموتى والأحياء يتصافحون . حقيقة الأمر أن مثل هذه الأعمال كانت تمثل " العمل المجهول " . جزء من هوس مسرحى هائل فى كل أرجاء الاتحاد السوفيتى وقد انتعش هذا اللون وازدهر لمدة عشر سنوات تقريبا حتى عام ١٩٢٨ عندما كبته " ستالين " stalin وسيطر على الفنون من خلال نظام مركزى يقتلع كل ما هو محلى وتلقائى ويغرس مكانه معايير جمالية موحدة عن الواقعية الاجتماعية الاشتراكية .

من خلال هذا الكم الهائل من المسرحيات عن " الكوميون " فى روسيا نبت استقلال المسرح واستقلال الموضوعات التى يعالجها ، ومن هذه التربة نبتت أعمال برخت ، و"جريج " المسرحية . مثال ذلك مسرحية " الهزيمة " The Defeat - وهى أكثر المسرحيات التى كُتبت عن " الكوميون " ثراءً وأعمها من حيث المعالجة الفاحصة لمشكلة "الرعب الأحمر" - وقد كتبها المؤلف عام ١٩٣٧ بعد زيارته للاتحاد السوفيتى وفى ظل الحرب الأهلية الاسبانية . وقد أدى نجاح الفاشية المتزايد فى أوروبا إلى جعل الدروس المستفادة من " الكوميون " أكثر وضوحاً وجلاءً . كان من الضرورى توجيه الضربات إلى أعداء الثورة منذ البداية . كان نورداهل جريج Nordahl Grieg رجل أعمال لا أقوال ، شديد الالتزام بالشيوعية ، رومانسياً مندفعاً ، يؤمن باتخاذ القرارات الحاسمة ويحب المغامرات . عمل بحاراً فى سن التاسعة عشرة ثم سافر إلى الصين فى سنة ١٩٢٧ إبان احتدام الحرب الأهلية ، ثم سافر إلى روسيا - موسكو بالتحديد فى الفترة من سنة ١٩٣٣ حتى سنة ١٩٣٤ حيث نمت بينه وبين " ميرهولد " Meyerhold وبورس بولنياك Boris Pilnyak صداقة قوية وأصبح من أنصار " ستالين " المخلصين الذين يدافعون عن محاكمات التطهير لأعداء الثورة . وقد زار إسبانيا سنة ١٩٣٦ م حيث انضم إلى المقاومة النرويجية سنة ١٩٤٠ م وقُتل فى غارة على برلين عام ١٩٤٣ . برغم التزام جريج الشخصى الشديد ، إلا أن مسرحية " الهزيمة " تؤكد على المشكلة التراجيدية التى تكمن فى قضايا الثورة التى لا بد من الدفاع

عنها حتى ولو كان ذلك باستخدام الأساليب الحقيرة التى يلجأ إليها الأعداء ، ويستتبع ذلك توضيحات كثيرة تجعل من تلك القضايا أموراً لا تستحق الحفاظ عليها .
بعبارة أخرى لقد كان " الكوميون " تعبيراً مرححاً تلقائياً عن الرغبة فى الحياة والحب ولكن القائمين عليه من الرجال والنساء حكموا عليه بالفشل ؛ " الكوميون " ثورة تُغنى ، والثورات لا تنتصر بالأغاني فقط . كان القائمون على أمر " الكوميون " بحاجة إلى الشار والانتقام والرعب والعسكرية المنظمة العدوانية لكى ينقذوه من الفشل . وبعبارة أخرى كانوا بحاجة ماسة إلى تلك الصفات التى يتمتع بها المحاربون من رجولة وعداونية وشمولية ... وهى الصفات التى صورتها الكاتبة المسرحية البولندية " ستانسلاوا " فى مسرحيتها " قضية دانتون " باعتبارها بداية الطريق نحو الديكتاتورية وانهيار المثل الثورية .

يعالج " جريج " بطريقة مسرحية المواقف المتناقضة العديدة التى يتخذها المشاركون فى النضال الثورى ، والصدام الجدلى الذى يدور بينهم فى شكل سلسلة طويلة من الحوارات التى تظل دون حسم لأنها ليست قابلة للحسم أو الحل . ويقابل الكاتب بين الإنسانية والرقه والإيمان بالحب من ناحية وبين مطالب الثورة من رعب وعنف وتدمير النظام القديم . فعندما يشكو " جنرال روسيل " Rosel فى يأس من أنه لا يستطيع أن يكسب المعركة بدون قوات منظمة ، يعارضه أحد سگان " الكوميون " بإصراره على أن يستمتع بحريه الآن وليس فى المستقبل - ولا يحارب إلى جانبه ؟ لماذا يحارب الشعب إذا لم يحظ بالحب والطعام والشراب والحياة الحسية الثرية ؟!

يرسم جريج فى مسرحية " الهزيمة " العديد من الشخصيات التى لا تنسى . فمن هذه الشخصيات : " فالرين " Valrin الفنان المثالى الأمين ، والماركيز " دو بلوك " De Ploeyc الماكر المخادع نائب محافظ البنك ، والفنان الثورى النرجسى جوستاف Gustave ومن أقوى الشخصيات فى هذا العمل الدرامى : الإرهابى الثورى الشاب " راؤول ريجولت " Rigault ونظيره على الجانب الآخر : أدولف Adolphe إرهابى الدولة الذى يبلغ من العمر ثمانين عاماً . وعلى الرغم من أنهما على طرفى نقيض ، إلا أنهما متشابهان فى كونهما يتمتعان بالقسوة والبرود وغياب المشاعر الإنسانية ، وعزلتها وخلو حياتهما من الروابط الإنسانية بالإضافة إلى التمسك

الشديد بالجوانب الأيدلوجية ، كما أن أحدهما عاجز جنسياً والآخر فاسق ماجن ، وهما يحتقران الحياة ويكرهانها وهذه الكراهية وذلك الاحتقار هما مصدر قوتهما .

يجعل " جريج " من الارهابى الثورى شخصية أسرة من الناحية المنطقية ومفزعة من الناحية السلوكية بقدر ما يستطيع . فنحن نجد - " ريجولت " Rigault - وهو طالب طب مفصول بسبب آرائه الراديكالية ومن رواد الحانات ودور البغاء - يتقلد منصب رئيس الشرطة والمدعى العام فى ظل نظام " الكوميون " Commune . وقد قتل على يد قوات فرساي وهو فى سن الخامسة والعشرين لأنه كان من أنصار قتل الرهائن رمياً بالرصاص . لقد كان دوماً " البقعة السوداء " فى " الكوميون " يحظى باحتقار وكراهية الجميع غير أن المؤلف جعل من مناقشاته أمراً شديداً للإقناع والإغراء . ويقوم " ريجولت " Rigault بالشرح وتوضيح الأمور إلى " فارلين " Varlin الذى استولى عليه الفرع قائلاً :

" كان من الممكن أن أنقذ عشرة آلاف شخص لو أنكم سمحتم لى بأن أصيب فرساي Versailles بالشلل انظر ماذا فعل حبك للإنسانية ! إنك جلاد . (يصرخ أقتلوهم رمياً بالرصاص حتى آخر رجل !!

سقط كبير الأساقفة هناك ! إذا لم أكن قد صنعت عملاً طيباً واحداً طيلة حياتى ، فها أنذا أصنعه . لقد أوضحت للجميع أننا نستطيع أن نقتل كبير الأساقفة كما تقتل قوات فرساي عاملاً . هكذا تناقست خرافات الناس خرافة أخرى .
إننى أستخدم ذكائى واحتفظ بحق التمييز بين الإبادة الذكية الهادفة وبين الإبادة الغبية السخيفة (٤٣) .

ويوضح " جريج " فى مشهد " محافظ البنك " (وهو المشهد الذى حاكاه " بريخت " فيما بعد) كيف أنه من السهولة بمكان أن ينخدع العامل العجوز الأمين " بسليه " Beslay ويحترم قداسة ذهب فرنسا (والحقيقة أن هذا الذهب يُستخدم لتمويل قمع الكوميون) . أما المال وسطوته على البشر فهو أقوى من سطوة الرعب . يقول محافظ البنك لمبعوث فرساي : " إن العامل الحرفى بسليه " لديه أحلام ومثل صفار الناس :
" الأمانة والتدبير " . إنه يزعم أنه اشتراكى ولكنه يفتقر إلى الخيال الضرورى لقلب نظام المجتمع ، ويستطرد قائلاً : " أشعر أن المجتمع القائم الآن له رفيق لا يهزم : ألا

وهو خوف الاشتراكيين ذاتهم من الاشتراكية . " ومن هذا المنظور فإن " ريجولت " متورط ففى نشاطه قليل الضرر نسبياً وهو تنظيم الإرهاب وإلقاء القبض على الرهائن " (٤٤) . و" أهم تلك الرهائن الحقيقية هو كُتْل الذهب الموجودة ففى بنك فرنسا " (٤٥) .

كتب " برخت " مسرحيته " أيام الكوميون " فى سنة ١٩٤٨ - سنة ١٩٤٩ فى مدينة " زيورخ " بعد قراءته لمسرحية " جريج " Grieg ونحن نعلم أن " برخت " أعجب بمسرحية جريج " الهزيمة " ورشّحها إلى بسكاتور Piscator وخطط لأن يقوم بإعدادها بنفسه . أما مسرحية " أيام الكوميون " فهى مسرحية تتسم بالأصالة وتحتوى على عدد قليل من الشخصيات والملاحم التى استقى " برخت " مادتها من جريج - وهى بمثابة معارضة ونقيض - كما يقول المؤلف نفسه - لمسرحية الهزيمة . وكانت أول إنتاج لمسرحية طويلة كاملة له على مسرح " برليز أنسامبل Berliner Ensemble .

من السهولة بمكان أن ندرك الأسباب التى حَدّت ببرخت لرفض رؤية جريج التراجيدية للكوميون ، وتصويره للعزلة والخوف الذى يعانى منه الأبطال فى مواجهة الموت من أجل قضية خاسرة والإحساس الساحق بالغليان العاطفى والكارثة التى توشك أن تقع ، جنباً إلى جنب مع رسمه البارع لشخصية الرجل الواحد القادر على إنقاذ الثورة ألا وهو الإرهابى القمعى الجسور " ريجولت " . أما فى ردّ برخت على جريج ، فإن بؤرة الاهتمام تضيق لتركز على فشل القيادة فى فهم الاستراتيجية الثورية السليمة . إن فشل " الكوميون " يبدو فشلاً مؤقتاً ، إذا ما نظرنا إليه من منظور نجاح الثورة الروسية وإقامة حكومات شيوعية فى أوروبا الشرقية وألمانيا الشرقية . وينمو بل يتنامى فى أعماق الشخصيات الإيجابية فى مسرحية " أيام الكوميون " الوعى الشديد بالحاجة إلى مقاومة الفشل ، ورغم أنهم يتعلمون الدرس بعد فوات الأوان إلا أن ذاكرة التاريخ تستوعبه جيداً . وفى الوقت الذى تزخر فيه مسرحية " جريج " بالمفارقات المؤلمة ، فإننا نجد مسرحية برخت تنحو منحى إيجابياً والخيارات المطروحة أمام شخصياتها ثنائية : إما المقاومة وإما الدمار . إن حرق المقصلة - رمز الإرهاب - علناً والفشل فى الاستيلاء على بنك يعدّ أمراً انتحارياً . أما شخصية ريجولت عند

برخت فهي شخصية قد تخلصت من الأمراض - لا خمر ولا ساقطات ولا سجائر غالية الثمن - بل مجرد متحدث باسم المقاومة يعبر عن الموقف الأيديولوجي الصحيح بلا ألوان : " الرعب لا يُواجه إلا بالرعب ؛ وإذا لم تُظلمون فسوف تُظلموا ، وإذا لم تسحقوا الأعداء فسوف يكون مصيركم هو أن يسحقوكم هم . " " إنى ألتمس السماح لى باستخدام الإرهاب لمحاربة الإرهاب " (٤٦) .

ونحن لا نجد فى شخصية ريجولت ذلك التطرف المخيف الذى يمكن أن يجعل منه صورة عاكسة لشخصية ذيرز Theirs أو أية شخصية أخرى من شخصيات مسرحية " الهزيمة " لجريج ، وهى شخصيات تعاني من الميول السادية الجنسية المريضة . إن شخصية ريجولت عند برخت تمثل صوت العقل والمنطق الذى يدافع عن سلطة الشعب وحاجتهم إلى الخروج على قيود البورجوازية القانونية ، وعلى أخلاقياتها : إن الخطأ يتمثل فى الفشل بالقيام بعمل عسكري والزحف على فرساي . وتستخدم كلمة الرعب باقتصاد وحكمة شديدة ، فقط كإجراء مضاد لإرهاب الدولة المتمثل فى شخصية ذيرز . على الجانب الآخر ، نجد شخصية ريجولت عند جريج تجد سعادة وبهجة فى استخدام الرعب كمبدأ عالمى للثورة :

" إن المجتمع البورجوازي يقبل الحرب ، وهى نوع من الفناء الأعمى لأناس مجهولين . أما الرعب . فهو التدمير المنطقي لأعداء معروفين محددين . لماذا ؟ لأن الإنسان لا يجرؤ على الاعتراف بطبيعته وحقيقته . فهو عندما يقتل ، يريد أن يقتل فى الظلام دون أن يراه أحد . ولكننى سوف أقتل فى وضّح النهار ... إن العنف الذى يؤدى إلى فناء الأعداء يُولد السلام كل حياة جديدة تولد وسط الدماء " (٤٧) .

١٢- أطفال إرهابيون :

تناول " وتكاس أشكال الإرهاب القائم على حكم رجال الدين الزائفين . إن العقائد العلمانية فى النظام الشمولى الجديد - الشيوعية والفاشية - لها أيضا تطرفها ومغالاتها ، الأمر الذى ينجم عنه الابتهاج بإذلال وتحقير الكبار فى السن . فنجد فى مسرحية " العالم مستدير الشكل " لكاتبها " سالاكرو Salacrou عصابات من

الشباب المتجول فى مدينة فلورنسا فى القرن الخامس عشر من أتباع "سافونا رولا" Savonarola يطوفون من منزل إلى آخر مرددين شعاراتهم : " المسيح هو الملك ، والأخ " جيروم " Jerome هو حامى حوى الجمهورية وفى أثناء ذلك يمزقون الكتب ويحطمون التحف الفنية وهم فى الوقت ذاته يهينون كبار السن حتى ولو كانوا أباءهم أو أقاربهم ويقذفونهم بعبارات مثل " البورجوازي السمين " أو " الخنزير السمين " ثم يبعثون بهم كى يضربوا بالسياط . عبّر " سالاكرو " أيضا عن انتقام جيل من جيل آخر، والمتعة التى يجدها شباب الإرهابيين فى تمزيق سلطة الكبار وقد صور هذا تصويراً رائعاً فى عمله المسرحى المشار إليه سابقاً، ونحن لا نجد نظيراً لهذا العمل إلا فى الأحداث التى وقعت فى المانيا سنة ١٩٣٧ م وهجوم صفار السن على ثقافة الكبار والرعب الذى انتشر فى كل أنحاء الصين على يد الحرس الأحمر أثناء الثورة الثقافية عام ١٩٦٠ - عام ١٩٧٠ .

١٣- الإرهاب كمشروع تعاونى :

يصور كاتب قصص الأطفال إيفيجينى شقارتز Evgenii Shvarts - فى مسرحياته التى كتبها للكبار - وهى مسرحيات " الملك العارى " و " الظل " و " التنين Dragon " - التعاون القائم فى الدولة الإرهابية بين أفراد المجتمع والدولة . بعبارة أخرى يستشرف ويفحص الكاتب الرعب اليومى كما يراه الشعب من الداخل وهم الضحية والدعامة فى نفس الوقت لهذا الرعب . إنه يحتمل هذا الرعب ويعانى فى ظله ويستفيد منه فى آن واحد . ويتساءل " شقارتز " Shvarts كيف يخضع الشعب ؟ أنى له أن يستسلم ؟ كيف يقبل العبودية والحل الوسط ؟ لابد أن يستسلم الشعب حتى يقوم نظام إرهابى قمعى . إن الشعب شريك فى خلق مثل هذا النظام . فى مسرحية "التنين" يبدو النظام الحاكم ثابت الجذور ، والشر مفروسا فى الأعمال ، ويزور الخضوع والعبودية كامنة فى أعماقنا بحيث إنها تستطيع أن تقاوم الإصلاح الاجتماعى وتغيير النظام وتظل على قيد الحياة . إن ديكتاتورية نظام التنين الصريحة تنهار كى يحل محلها نظام حديث يقوم على النفاق والظلم ويتستر وراء واجهة ديمقراطية . وتسود

اللامبالاة وجمود الحس الذي غرسه النظام الإرهابي ويقاوم الشعب التغيير ويتعلق بالطغيان . الأمانة تمثل تهديداً للفساد والذين يرسفون في قيود العبودية يحتاجون إلى جهد متواصل كي يتحرروا .

وتقول " القطة " في مسرحية " التنين " إن أكثر الأشياء مدعاة للحزن في القصة كلها أنهم يبتسمون وهم يكذبون ، لقد أصبح النفاق ولاءً في مملكة التنين . ويدرس الكاتب أثر الرعب والإرهاب على اللغة حيث يشير إلى أن كل المعلومات العامة مشوهة (على سبيل المثال معارك التنين مع لانسلوت Lanciot) ، بل حتى في الحياة الخاصة أصبح هناك نوع من الحديث المزدوج الذي يحمل أكثر من معنى . والشئ المخيف حقاً هو سهولة التأقلم والتكيف مع النظام ، إن مجرد الألفة الشديدة مع التنين ونظامه تجعل الشعب يبرر الرعب والإرهاب الذي يمارسه . يقول الشعب " إن التنين الذي عرفناه خير من تنين آخر أجنبي " ، لقد وفر لنا التنين الحماية قبل كل شئ وقضى على الفجر قضاء مبرماً . ومع هذا فإن مسرحية سفارتز تحمل بعض التفاؤل وتوحي بالأمل عندما تقترح أن اليقظة والرغبة في محاربة الغباء ، واللامبالاة والسلبية تكفي لإقتلاع جذور التنين .

أما مسرحية " الظل " فهي بمثابة دراسة مخيفة عن أثر الرعب على ضحاياه ، الذين يشاركون بدورهم في خلق هذا الرعب وقد كتب المؤلف هذه المسرحية في ليلة قيام الحرب العالمية الثانية وهو ينظر إلى الجانب المظلم الدفين من الطبيعة البشرية الذي يُسبب كل هذا الكم الهائل من الرعب إنها عالم من الرؤى والأحلام المخيفه المرعبة ، عالم من صور متحللة وأقران شيطانية مفزعة . إن تعود الإنسان على أكل لحم أخيه الإنسان يرجع إلى خنوع ضحاياه واستسلامهم له ، ودفاعهم البارد عن أنفسهم بسلاح اللامبالاة ، والسخرية والتهكم . في مملكة " الظل " حيث تسود المظاهر الكاذبة وعدم الثقة التامة ، لا يوجد أبرياء ؛ ليس ثمة ضحايا أبرياء ... من الخطر التحدث مع الغرياء . إن خطر الإرهاب ينتشر في كل مكان - كما يقول " سفارتز " - إنه كامن هناك في سلبيتنا البشرية في رضوخنا لسه ، إنه ملازم لنا كظلنا . كقريتنا ونحن لا نستطيع أن نتحرر منه تماماً " إن الصخرة التي يقطع الجَلاد رؤوسنا عليها هناك في الصالون الوردى ، على مقربة من تمثال " كيبيد " Cupid ، إنها تختفى تحت باقة

من زهور " البانسيه " لا تنسى " .

" الزهور تغطي صخرة الجبل " :- عند هذه النقطة أكفّ عن مواصلة حديثي عن الربط بين الحضارة والرعب في المسرح الأوروبي منذ عصر الإليزابيثيين Elizabethans حتي مسرح الطليعة Avante Garde في فترة ما بين الحربين الأولى والثانية . ونحن نعرف حق المعرفة أنه بعد تلك الفترة يبدأ فصل جديد في رعب الدولة. فقد واصل كتاب الدراما - مثل يونسكو Ionesco ، دورنيمات Durrenmalt ، أوركينى Orkeny ، مروزيك Mrozek ، وهافيل Havel - استكشاف أساليب مسرحية جديدة تظهر قهر الفرد على يد الدولة . ولا يزال هذا الموضوع مفعماً بالحياة . أما إذا بدا أن الإرهاب المضاد من قبل الفرد ضد الدولة يجذب المزيد من الاهتمام فذلك لأن أعمال العنف الفردية المنعزلة تخلق قصصا تثير الاهتمام الإنساني لما لها من ردود أفعال شخصية وحوافز خاصة تصلح لاستغلالها في وسائل الإعلام . وعلى أية حال فالحقيقة الثابتة هي أن الدراما في جوهرها قالب فني اجتماعي جماعي قادر على معارضة تخويف وتهديد الأقلية للغالبية العظمى . أما في مسرحية " العام الثاني من الحرية The second year of Liberty) (١٩٨٨ فإن الكاتب السوفيتي الكساندر بيرافسكى Alexander Buravsky يصور كيف أن الرعب يمكن أن يتستر خلف مثل ثورية نبيلة وشعارات فنية مؤثرة وذلك من خلال صورة مسرحية قوية للمقصلة وهي مغطاه بالزهور أثناء الثورة الفرنسية . إن الخط الدرامي الذي كنت بصدد مناقشته لم يصل بعد إلى غايته .

الفصل الثانى
الإرهاب دراما اجتماعيه
وقالب درامى
بقلم جون أور John Orr

لاشك أننا نستمذ التعريف الكلاسيكى لمفهوم " الرعب " من كتاب " أرسطو " Aristotle المعروف باسم " فن الشعر Poetics . والرعب فى التراجيڤيا الكلاسيكية ينطلق من عقاله ممزوجاً بالشفقة عندما يموت البطل فى مشاهد تُظهرنا من مشاعر الخوف وهى عادة مشاهد مأساوية يجللها الموت . وقد كتب جيمس جويس James Joyce عندما كان فى ريعان شبابه مضيفاً إلى تعريف أرسطو للرعب قائلاً " الرعب هو ذلك الإحساس الذى يستبدُّ بنا أمام ما هو خطير وجاد فى مصائر البشر وهو يُوحّد بيننا وبين سبب الرعب الدفين " . ولقد أطلق مصطلح " غير لائقة " على تلك المشاعر التى تتسم بميسم البغض والرغبة " فى الكوميڤيا أو التراجيڤيا " لأن مشاعر البغض والمقت تدفع بنا بعيداً عن الشيء " بينما " تستولى علينا مشاعر الرعب والشفقة " فنظل بها مفتونين " (١) . ليس ثمة من رعب فى أن للرعب سحره المستمر وأنه نبت بعض غراسه الإرهاب ، وينظر إليه غالباً على أنه بدأ مع الثورة الفرنسية متمثلاً فى تصرفات وأعمال جماعة اليعقوبيين Jacobins (وهى جماعة متطرفة سياسياً أثناء الثورة الفرنسية) ولاشك أن سطوة الرعب تتمثل فى تخويف الآخرين وإثارة الذعر فيهم ، وهو قائم على أسس أيڤولوجية تدفع بالناس للتصرف خشية أن يقع لهم ما وقع لضحايا آخرين فى وقت سابق . ونحن نرى غالباً أن الإرهاب هو نوع من الرعب المنظم الذى نشعر بعنفه وقسوته البغيضة . ومع هذا فإن الرعب فى مجال التراجيڤيا - من الناحية الجمالية - يستولى على مشاعرنا ويجعلنا مفتونين به . كيف نوفق بين الاثنين ؟ أليس هنالك نوع من السحر والافتتان فى المشاعر التى يثيرها الرعب ؟! ألا توحى " مجموعة أعراض مرض إستوكهلم " Stockholm Syndrome ، (وهى أعراض تصيب الرهائن) ، بأن الرهائن يشعرون بالامتنان

والعرفان بالجميل نحو مختطفهم بعد إطلاق سراحهم من الأسر الطويل ؟ هل يمكن النظر إذاً إلى الإرهاب على أنه مجرد مصدر لمشاعر الكراهية الشديدة والبغض نحو من يمارسونه ؟

الإجابة - بالطبع - هي أننا لا نستطيع أن ننظر إلى الإرهاب هذه النظرة السطحية وأننا في الوقت ذاته لا نستطيع أن نرفض فكرة الانبهار بالإرهاب لمجرد أنها فكرة مرضية باثولوجية ، إن الإرهاب يستخدم العنف مسرحاً بغياً له يمارس من خلاله ما لا يتوقعه أحد على يد عارضين مجهولي الهوية ؟ إنه مسرح المفارقات . إن الإرهاب يبحث صراحةً عن الدعاية من خلال ممارساته وفي الوقت ذاته يحافظ على سرية جذوره ورموزه . ونحن لا نعرف متى يضرب ضربته فهو يبحث عن إثارة السخط والخيرة والخوف واحتلال العناوين الرئيسية في الجرائد ، علاوة على أنه يعمل على تحطيم وهم الأمن العام . ومن هذا المنطلق يعتبر الإرهاب عملاً استعراضياً في المقام الأول يحاول تحقيق أهداف سياسية معينة وإذا لم يحرز نجاحاً فحسبه أنه نوع من الدراما الاجتماعية ، عرضٌ لتصرفات شاذة غير طبيعية على مسرح الحياة اليومية . زد على هذا ، أن الإرهابيين يمارسون - من خلال التآمر والدراما الاجتماعية - لونا من ألوان السلطة السرية تعوضهم عن عجزهم عن ممارسة أي نوع من السلطة الرسمية والسؤال الذي يجب أن نجيب عليه هو : كيف تعمل الدراما الاجتماعية الإرهابية وكيف تبدأ ؟

يشير " روبنشتين " Rubenstein في دراسة عامة عن الإرهاب المعاصر إلى شيئين على درجة كبيرة من الأهمية حيث يقول إن الإرهاب الموجه ضد الدولة يبدأ إلى حد بعيد بواسطة شباب المثقفين الذين فقدوا إيمانهم بالقدرة على " تحريك " الجمهور من خلال وسائل الاتصال التقليدية بينما تكمن فكرة المعاصرة تحديداً في القبول بالأشكال الجوهرية للعقلانية والصيغ الفنية الجديدة والتجريب والسيطرة على الواقع . فنحن قد تجاوزنا عصر الرومانسية والإرهاب الفوضوي الذي يشير إليه " كامو " Camus في " تمرد الرجال " ، وبات الإرهاب سمة ثابتة من سمات المعاصرة في عصر الهجوم بالرشاشات وأجهزة الإرسال الحديثة - إنه سمة عالمية تتجاوز حدود الدولة الواحدة . وربما لا يكون للإرهاب وطن حقيقي ، ولا مستقر يلتقط فيه أنفاسه . ولكنه يمتلك

العديد من الأماكن التي يختفى ويختبأ فيها وهو لا يعيش بصورة مستمرة في دولة ما أو مجتمع بعينه . إنه لا ينتمى إلى عالم تحده الحدود . وعلى الجانب الآخر يقف إرهاب الدولة بأجهزتها المعقدة القوية ، وتخضع أجهزة الدولة في ظل النظم الليبرالية للدستور وما يفرضه من قيود كما هو الحال في الغرب . أما في ظل النظم الديكتاتورية فإن هذه الأجهزة لا يقيدتها سوى عجز الموارد المالية وقصور الخبرة في هذا المجال . ومن بين الأساليب التكتيكية التي تلجأ إليها الدولة التهديد والقتل والخطف والتعذيب . ففي أمريكا اللاتينية مثلاً تقوم " فرق الموت " بقتل المدنيين والصحفيين ورجال القانون وأعضاء النقابات العمالية وقادة الأحزاب السياسية دون أن تلقى عقاباً على ما تقترب من جرائم من سلطات الأمن لأن بعضها ينتمى إلى رجال الأمن . وفي بعض الدول الأوروبية الغربية ثبت وجود صلات غير رسمية بين إرهاب الدولة والإرهابيين اليمينيين الذين يقومون بقتل الناس دون تمييز . وفي حالات الطوارئ تقوم بعض أجهزة الدولة المنوط بها معارضة الإرهاب بتشجيع عناصر الإرهاب غير المعروفة ضد الأهداف المشتبه فيها . وبصفة عامة فإن سلطات الدولة تفعل هذا - في بعض الأحيان - بسرية تامة بحيث لا تعرف اليد اليمنى ماذا فعلت اليد اليسرى . ويجرى تنفيذ الإجراءات الدستورية المضادة للإرهاب في الغرب بطريقة تعرقل حقوق الحرية الشخصية والمدنية دون توليد سخط شعبي والاستثناء الوحيد لذلك هو ما يحدث في أيرلندا الشمالية . فضلاً عن ذلك فإن سلاح التكنولوجيا ذو حدين : فالأجهزة الإلكترونية الخاصة بضبط التوقيت التي يستخدمها الإرهاب تواجهها الدولة بإنسان آلى له القدرة على تحديد أماكنها من خلال حاسة الشم . وفي ألمانيا وإيطاليا أدى الإرهاب إلى قيام الدولة بجعل أجهزة مناهضة الإرهاب أجهزة مركزية تتمشى مع الهجمات الانتقالية التي يقوم بها الإرهابيون ، مستخدمة في ذلك حاسبات آلية متقدمة وأساليب مراقبة دقيقة. ويواصل الإرهاب ممارسة سلطته السرية الرمزية خاصة عندما يضرب ضربه في الصميم كما حدث في واقعة " تفجير القنابل " في مدينة برايتون Brighton البريطانية على يد الجيش السري الأيرلندي ، ومقتل رجل الصناعة الألماني " هانز مارتن " علي يد فصيلة الجيش الأحمر ، وكذلك اختطاف الزعيم السياسى الإيطالى " الدومورو " Aldo Moro وقتله بواسطة منظمة الألوية

الحمرء Red Brigades وتلجأ سلطات الدولة إلى استخدام الصحافة ووسائل الإعلام فى محاولة تهدئة الموقف والمخاوف وتحول الهجوم الإرهابى إلى مشهد سياسى بالطريقة التى تراها مناسبة ، فتصف الضحايا بالشجاعة واحتمال الآلام ، وتصف الإرهابيين بالوحشية والجبن ، وتصف أجهزة الدولة بالحزم والتزام المبادئ الأخلاقية وتقامر السلطات وأجهزة إعلامها على خلق مشهد سياسى يقلل من قوة الإرهاب الخفية، مشهد الأعداء فيه لا يمكن رؤيتهم ونادراً ما نسمع لهم صوتاً . وقد بلغ العنف ذروته فى ألمانيا وإيطاليا على يد الجيش الأحمر ، والألوية الحمرء ، ثم بدأ يتغير مع مرور الوقت حتى أصبح طقساً من طقوس الإذلال لأفراد معينين فى الدولة الرأسمالية . أما الرعب المسرحى الذى بدأ سنة ١٩٦٨ بأشكال صريحة سافرة من الإذلال العام بواسطة جماعات فوضوية فقد تصاعد حتى صار يشمل الشخصيات العامة ورجال الصناعة ثم انتهى إلى تفجير القنابل واختطاف الضحايا والاغتيال . وأظهرت مثل هذه الضربات التى وجهها الإرهاب للجمهور والدولة على حد سواء أن أعضاء مؤسسات الدولة ليسوا بعبدين عن الخطر المادى . ورغم كل هذا فإن الإرهاب لكى ينجح لابد وأن يعتمد على سخط الجماهير عندما تكون الضربة من أجل الصالح العام، ثم تتلاشى وتتبدد احتجاجات ومظاهرات الجماهير التى تحلم بمدينة فاضلة . ويتفاوت المشهد بين سرية الإرهاب وجنون العظمة الذى ينتاب الإرهاب من ناحية وبين علنية المظاهرات الشعبية الصريحة من ناحية أخرى ، ولكن سرعان ما يتحول المشهد إلى مجرد فقرة إخبارية . ويفتقر الإرهاب إلى الدعاية التى يمكن أن تعطى له وجهها إنسانياً، فنحن لا نسمع صوت الإرهاب إلا فى البلاغات التى يصدرها عقب غاراته وهجماته . وقد أعطى هذا اليد العليا للدولة حيث استخدمت أجهزة دعايتها كى تصم الإرهابيين بأنهم مجرمون عاديون يحيط بهم العار من كل ناحية . وبالنسبة للكثير من الشعب فإن العملية لا تعدو كونها عرض فيلم للإرهابى لحظة إلقاء القبض على الإرهابى ، كما حدث فى قضية " أندرياس بادير " Andreas Baader . وقد يحلم الإرهابيون بالدعاية لهم فى عصر الاتصالات ووسائل الإعلام ولكن الحكومات تحاول جاهدة التأكيد على عدم إعطائهم أى نوع من أنواع الدعاية التى يبتغونها ، بل على العكس لا يوجد من يتحدث نيابة عنهم . وعندما يأتى الوقت الذى يواجه فيه

الإرهابى المحاكمة تكون صورته - أو صورتها - قد فقدت جوانبها الإنسانية في أعين الجمهور . ففي محاكمات بعض أعضاء منظمة الألوية الحمراء كان المتهمون يوضعون داخل أقفاص حديدية لدواعى الأمن ، وكان هذا المنظر على شاشة التليفزيون يعطى انطباعاً بأنهم حيوانات حبيسة أو قتلة يعانون من أمراض سيكوباتية .

ومن الطريف أن " فرقة ماينهوف " Meinhof الألمانية الغربية قد عدت من برامجها أثناء محاكمة " أندرياس بادير " في مايو سنة ١٩٧٥ وعادت لعرض مسرحيات اللامعقول على خشبتها وتحولت الدراما الاجتماعية إلى ميلودراما تجرى في قاعة المحكمة ، غير أن هذا اللون من الميلودراما لم يكن في حقيقة الأمر سوى ميلودراما عصرية مشروخة تفيض باللامعقول أكثر منها عرضاً من عروض هوليوود الجميلة (٣) . وظل الإرهابيون طيلة فترة المحاكمة التي استمرت لمدة عامين يوجهون الإهانات للقضاة والمحامين على حد سواء ، بصرف النظر عن تعاطفهم معهم أو عدائهم لهم ، وتحولت الدراما التي تجرى في ساحة المحكمة إلى طوفان من وسائل المقاطعة والتشويش على القضاة وتجاهل الأسئلة وتغيير سيناريو الاستجواب بحيث صار الارهابيون الأربعة المتهمون يكيلون الاتهامات للمجتمع ويتهمونه بارتكاب جرائم ضد الإنسانية . وكان رد المحكمة على الهجوم والاتهامات المستمرة التي يطلقونها هو سحب الميكروفونات التي يحملها الإرهابيون وغادر المتهمون القاعة كتصرف مضاد واستمرت المحاكمة في غيابهم أو في حضورهم .

ولاشك أن مثل هذا التكتيك الذي لجأ إليه الإرهابيون كان انتهازياً يهدف إلى الدعاية لقضاياهم ولكنه أيضاً كان نابعاً من حالة اليأس التي كانوا يعانون منها . وقد أفضى هذا الأسلوب إلى هزيمتهم وفشلهم في نقل مظالمهم وشكواهم إلى الجمهور خاصة عندما كانوا يتجاهلون الدفاع الذي يسوقه المحامون أو يحدثون ضوضاء بطريقة مسرحية تغطي على مجريات المحاكمة ، وتطغى على أى حوار عاقل يتيح لهم فرصة المحاكمة العادلة . لقد كانوا يمارسون نوعاً آخر من الإرهاب للقضاة .

وانتهى بهم الأمر لأن يصبحوا إرهابيين عجزوا يحاولون عبثاً ممارسة مهنتهم وهم محتجزون في زنازينهم الملاصقة لقاعة المحكمة وأصبحت حياتهم اليومية عبارة عن مجرد الخروج من الزنازين إلى قاعة المحكمة في ميلودراما صاخبة غير طبيعية .

وتزايد الضغط النفسى عليهم نتيجة لمراقبتهم بواسطة أجهزة تصنت وهم قابعون في السجن . ورغم قدرتهم الفائقة على مقاطعة إجراءات المحاكمة والدفع بأحد القضاة إلى حافة الانهيار العصبى إلا أنهم كانوا عاجزين تماما عن تغيير حياة السجن الكثيبة التى يعيشونها مقهورين خائعين (٤) .

إن عزلة الإرهابى فى الحياة العامة والزنزانة التى يصنعها لنفسه ليعيش فيها يقابلها علي الجانب الآخر عزله فى زنزانة السجن التى تفرض عليه ليعيش فيها . ففى أثناء محاكمة " اندرياس بادير " فى ستامهايم Stammheim تم تخصيص دور كامل للإرهابيين الأربعة : راسب Raspe و بادير Baader و إنزلىن Ennslyn و مينهوف Meinhof ، واحتجز الرجال كل فى زنزانة منفصلة ، كما احتجزت المراتان كل فى زنزانة مع وجود فاصل بينهما حيث تعذر على الجميع تبادل الأحاديث إلا فيما ندر . ويفوص المسرح أيضا فى أعماق الإرهابيين كاشفاً ومعرّياً عزلتهم النفسية المتنامية وحالة " البرانويا " - جنون العظمة - التى تستولى عليهم . وتعتبر مسرحية " برخت " الإجراءات التى اتخذت " المسرحية المفضلة لدى الإرهابيين إذ انها تعرض لجرمة " قتل الأخوة " على يد الثوريين وتبرر هذه الجريمة فى نهاية الأمر . ففى إحدى المهام التى يقوم بها أربعة من الشوار الروس إلى الصين يُضطرون إلى قتل " رفيقهم الشاب " خامس أفراد المهمة لأن ضميره وحياده يعرقل الأهداف الثورية ؛ ولم يكن للمجموعة الإرهابية التى قتلت ألدو مورو زعيماً رسمياً بل إنهم تأثروا بالعمل الروائى الذى حاز إعجابهم وهو " رواية " موبى ديك " Moby Dick فأعطوا أنفسهم وأعضاء منظمة الجيش الأحمر الإرهابية أسماء حركية مستمدة من أسماء الشخصيات فى الرواية المشار إليها . ومن الواضح أن الإرهابى " أندرياس بادير " الذى كان يُنفق جُل وقته فى قراءة كتب " ميكى ماوس " Micky Mouse هو حركياً كابتن إيهاب Captain Ahab . وهكذا فإن أبطال " الخلية الإرهابية " المنعزلة علي مسرح الحياة وجدوا أنفسهم داخل خلية منعزلة مختلفة أخرى حيث احتفظوا بسلوكهم المسرحى وإحساسهم بالعزلة فى الوقت الذى فقدوا فيه نظرتهم الشاملة ورؤيتهم الصحيحة للعالم .

ويضيف برخت فى مسرحية " الإجراءات التى اتخذت " بعداً تراجيدياً جديداً لمسرح

الملاحم الخاص به ، ويتمثل هذا البُعد التراجيدي في أنه جعل من الحزب قدراً محتوماً يحل محل الإله والنظام الطبيعي للكون الذي كان يسيطر على قوالبه التراجيدية سابقاً. وجاء هذا المفهوم جريئاً ومنحرفاً عن المجادة . أما بالنسبة لمنظمة الجيش الأحمر فلم يكن لها حتى مجرد حزب يمثل قدرها وإلهها المعبود ، ولم يكن لها خط فكري تتبعه بل كان مصيرها يأخذها من عالم المأساة إلى عالم الميلودراما وفي أحسن الأحوال إلى عالم " الفارس " Farce الغريب . وتظهر أيضاً فكرة أن الدراما الاجتماعية يمكن - في حقيقة الأمر - أن تحاكي الأشكال الدرامية وتحاكي الفن في الحياة الواقعية في دراسة " إيريك فاجنر باسيفيسي " Erica Wagner Pacifici الباهرة عن الإرهاب متمثلاً في اختطاف " ألدو مورو " سنة ١٩٧٨ . ويعنى فاجنر بابرار حقيقة أن تلك الحادثة ذات الأثر السياسي العميق تُختزل وتُبسط اختزالاً وتبسيطاً شديدين في عرضها " المسرحي " بواسطة الإرهابيين أنفسهم والتقارير التي تصدرها وسائل الإعلام ورد الفعل العام . وعلى هذا النحو فإن حادثة تاريخية معقدة تنتهي نهاية تراجيدية ويظهر فيها الخير والشر على كلا الجانبين تُختزل، بحيث تصبح صورة غير ملونة ومصغرة للعالم (٧) . والخيار هنا بين النظام والإرهاب والفشل الذي يمكن أن يمني به أحد الجانبين يعتبر خيانة أو انهياراً.

وفي الدراما التي أعقبت جريمة الاختطاف ، يظهر " ألدو مورو " - ليس كديموقراطي مسيحي شجاع يُضطر إلى احترام المخاطفين ، ويتوسل للسلطات لكي تطلق سراحهم - بل كشهيد نبيل يمثل إيطاليا بأسرها ، ورمز لكل ما هو عظيم في أمته ، يتحدى الإرهاب حتى النهاية . وعند نقطة معينة في فترة احتجاز " ألدو مورو " كرهينة، قامت حركة مؤلفة من خمسين من رفاقه وأصدقائه بتقديم التماس تقول فيه " إن ألدو مورو " الذي عرفناه ليس هو هذا " الألدو مورو " الذي يتوسل إلى مختطفيه في الأسر ، ليس هو بالشخص الشجاع الذي عرفناه . ودلالة هذا التصرف هي أنهم لا يريدون أن يعترفوا بصديقهم الأسير الضعيف . ولأول مرة تتحد كل الفئات : الديمقراطيون المسيحيون ، وأحزاب الوسط ، والشيوعيون ، ووسائل الإعلام ، على موقف واحد : إن العدوان على " ألدو مورو " هو بمثابة عدوان على النظام الديمقراطي كله . ومن ثم فإن مسرح البلاغات الإرهابية الذي أرادت منظمة الألوية الحمراء أن

تُظهر من خلاله قوتها الرمزية قد احترق من الخلف وأتى بنتائج عكسية ؛ لقد ظهرت العناصر الإرهابية في صورة وحوش رغم اختفائها في مخابئها أو خلف الأقنعة . وأثارت وسائل الإعلام الرعب من القناع ، ذلك القناع الذي يختفى خلفه المجهول . ويرى فاجنر باسيفيسى أن عصر الحداثة والتقدم الذي أنتج الرعب " المتقن " قد أنتج أيضاً وعياً ذاتياً درامياً ، وزاد من توقعات الجمهور عن صناعة الأحداث مسرحياً خاصة وأننا قد بلغنا نقطة التشبع من خلال وسائل الاتصال الحديثة مثل الجرائد والصحف والمجلات والراديو والتلفاز والفيديو والأفلام . ولا بد للأحداث أن تنهج نهجاً مسرحياً ، حتى ولو كانت أحداث الإرهاب ، فيكون لها بداية ووسط ونهاية وحبكة مسرحية معقدة ، وتسلسل روائى في صورة مبسطة (٨) . إننا نعيش في مجتمع مسرحى تتزايد فيه أهمية " العرض " للأحداث بل وعرض أمورنا الخاصة أيضاً . ومن الواضح أن محاولة " الألوية الحمراء " أن تحاكي محكمة الدولة بإقامتها " محكمة الشعب " الخاصة بها في سراديب مجهولة لم تكن إلا نوعاً من الحفلات التنكرية الفاشلة ، بل مسرحاً في كهف بعيد لم يرتده أى فرد من أفراد الجمهور . وفى ذلك دليل جديد على أن من يملكون وسائل الإعلام والاتصال هم من يحددون طبيعة المشهد الدرامى ؛ وقد أصبح الإرهابيون الممثلون فى " الألوية الحمراء " أشراراً بلا وجوه يمثلون ميلودراما زائفة على مسرح زائف عندما اتحدت ضدهم وسائل الإعلام والأحزاب السياسية ولم ينظر أحد من الشعب إلى مقتل " ألدو مورو " على أنه العدل الذى تنفذه محكمة الإرهاب باسم الشعب . بل على العكس من ذلك اعتبر كل فرد من أفراد الشعب "مقتل ألدو مورو " جريمة بشعة قام بها طغمة من الأشرار بطريقة ميلودرامية .

-٢-

إن مسرح الرعب - حسب تطوره في هذا القرن - لا يحمل شكلاً واحداً ، وليس الرعب كموضوع من الموضوعات التى يتناولها المسرح سهل الفصل عن غيره من الموضوعات . فنحن نجد أن العديد من كُتّاب المسرح والمدارس الفنية قد تناولته بشكل أو بآخر ونسوق منها على سبيل المثال : المدرسة التعبيرية الألمانية ، ومسرح الملاحم Epic عند برخت ومسرح بيكت Beckett و " باينتر " Pinter والمبالغات فى

إظهار طقوس الرعب عند " جينيه Genet ، و " سوينكا " Soyinka والأعمال الميلودرامية لسام شيبارد Sam Shepard وجون جويرير John Guare على مسرح " إدوارد بوند " السياسى Edward Bond . كما نجد أن نفس الموضوع قد طرق أيضا فى أعمال هاوارد برنتون Howard Brenton و ديفيد هير David Hare و هاوارد باركر Howard Parker فى السبعينات ، كما أن ماكس و داريو فو Dario Fo قد تناولا فى مسرحية من نوع " الفارس " الخيالى الغريب . ولعل مسرحية برخت المعروفة باسم " الإجراءات التى اتخذت " تعد أكثر هذه الأعمال عنفاً فى مسرح الملاحم وهى تدفع بالمتفرج لإصدار حكمه مؤيداً وجهة نظر الكاتب من خلال التغيير المفاجئ للظروف . ويبدو لى أن أنجح الأشكال المسرحية فى هذا المضمار هو ذلك الشكل الذى يحول الرعب إلى عمل مسرحى بعيداً عن المتفرج مع عرض التهديد الذى يمكن أن نواجهه وجو الرعب الذى يمكن أن نعيش فيه . أما تلك المسرحيات التى تلعب على موضوع أن الرعب مباشر وقريب منا أو تعرض آثاره المعنوية كقضية سياسية ، فإنها غالباً ما تكون أقل تأثيراً . إن ما يؤخذ على أنه أهم قضايا الساعة فى ميلودراما وسائل الإعلام ، يكون أبعد أثراً على المسرح عندما يخلو من المضمون الميلودرامى المبالغ فيه . وليس معنى هذا أن المسرح يجب أن يتجاهل الإرهاب أو الرعب فلا بد له من تجسيده بشكل أو بآخر ، ولكن هذا التجسيد يجب أن يبعد مشاعرنا عنه تماماً ويجعلنا غريباً بالنسبة له فى عصر تزايد فيه الوعي الدرامى لدى المشاهد وأصبح العرض يقذف فى وجه المشاهد بطريقة عدائية .

وليس من اليسير توضيح هذه النقطة بالذات إذ إن الرعب المباشر ، أو بالأحرى مباشرة الرعب - ودلالاته المتفجرة حرقياً ومجازياً هى التى ألهمت كتاب المسرح فى كل أنحاء العالم . ومما لاشك فيه أن حركة النهضة والبعث الجديد للمسرح السياسى فى أوروبا وخاصة فى بريطانيا تدين بالكثير لانشغال الكتاب بالقضايا الأخلاقية التى أثارها الإرهاب. بعبارة أخرى، إن مجيء الإرهاب وظهوره قد أدى إلى إعادة "تسييس" المسرح بطريقة شديدة الأهمية ، ولكن إلى حد معين . إن المباشرة - مباشرة الرعب أو الرعب المباشر - يجب أن تعالج مسرحياً بحياد تام ودون تحيز ، وهذا الحياد يجب أن يتمثل فى الحرفية المسرحية والشكل الدرامى . ومن هذا المنطلق أود أن أقول

أن المسرحيات التالية من أهم المسرحيات التي عاجلت الإرهاب والرعب في الثلاثين سنة الأخيرة : " النادل الأخرس " (١٩٥٩) لبينتر Pinter ، و " السود " (١٩٦٧) لجنيت Genet ، " لير " (١٩٧٠) Lear تأليف بوند Bond ، و " المتوحشون " هامبتون Hampton (١٩٧٤) ، و " موت فوضى " لفو Fo (١٩٧٤) ، و " الكارثة " لبيكت (١٩٨٢) ، " مسرحيه تشرشيل " لبرنتون (١٩٧٤) ، وكذلك مسرحية " الرومان في بريطانيا " لنفس المؤلف ، " مسرحية العمالقة " لسوينكا Soyinka (١٩٨٤) ، ثم " نهاية العالم " لآرثر كويت ، Kopit ١٩٨٤ م .

أما المسرحيات الأخرى التالية فقد عاجلت نفس الموضوع ولكنها - فى رأى - فشلت فى إيجاد الصيغة الدرامية الفعالة : " العملية العسكرية : الشعبان ذو الجرس " (١٩٦٩) " لشيبارد " Shepard ، " أسلحة السعادة " (١٩٧٦) " لبرنتون " Brenton ، وكذلك " الروعة " (١٩٧٣) لنفس المؤلف ، و "العوالم" لبوند Bond ، (١٩٨٠) ، " الأحلام الحقيقة " (١٩٨٧) " لجريفيت Griffith ، و " أوراق اعتماد متعاطف " لهاوارد باكر Howard Barker (١٩٧٩) ، " فأر فى الجمجمة " (١٩٨٤) " لرون هتشينسون Ron Hutchinson ، و " شخص واحد للطريق " (١٩٨٤) تأليف بينتر Pinter . وتبدو هذه القوائم استفزازية إذ أن بعض الكُتّاب يظهرون فى كلتا القائمتين . ولذا لابد أن نطرح السؤال التالى : هل هذا التقسيم للمسرحيات نقدى ، أم هوائى ، أم له مغزى وحكمة تتعلق بطبيعة الشكل الدرامى وتطوره ؟ !

ولاشك أنى أقول بالتقسيم الأخير إذ إن الأعمال الدرامية الكبيرة التى تعالج الإرهاب هى أعمال تتميز بخصائص بارزة منها استبدال الزمان والمكان والبعد عن الأحلام الخيالية والتمثيل المتقن ، وترد إلى الذهن مباشرة الملحمة التراجيدية لبوند والفارس التراجيدية لفو والعمل الفنى الكامل لصمويل بيكت أو هينر مولر Heiner Muller فى مثل هذه الأعمال استخدم المؤلفون أشكالاً جديدة من التراجيديا أو الفارس كأسلحة درامية فعّالة. أما فى المسرحيات الأخرى فإنها تفشل لأنها تلجأ إلى التشويق المباشر وتطأ طريقاً صعباً يترواح بين الواقعية والميلودراما . وفى الوقت ذاته

فإن عناصر استبدال الزمان والمكان والتمثيل المتقن والبعد عن الأحلام الخيالية يصبح أمراً أقل وضوحاً . ويُعزى فشل ذلك الجنس الأدبي الدرامي الذي يعالج الإرهاب إلى أن المسرح يتتبع الإثارة التي تلجأ إليها وسائل الإعلام عن قرب وإلى حد الإشباع في الوقت الذي تتعارض فيه سياسة المسرح تعارضاً تاماً مع سياسة أجهزة الإعلام . فأجهزة الإعلام تخلق مشهداً مباشراً موجهاً ضد الإرهاب . وعلى هذا النحو تأخذ الدراما شكلاً ثقافياً مشابهاً لموقف أعدائها من أصحاب المذاهب الأيديولوجية وبالإضافة إلى هذا فإنها تفتقر إلى الوسائل التي تنأى بها عن الحضور الملتهب الذي يميز التغطية الإعلامية للإرهاب في الأغلب الأعم . فنحن نجد في الصحافة ، والراديو والتلفاز ما يسميه " أدورنو " Adorno بطقوس الإعلام الذي يستخدم كأداة لنقل ميلودراما الأحداث على شكل مسلسل . وبالمقارنة نجد أن دراما الإرهاب تنجح بصورة واضحة عندما تقف بعيداً ، عندما تبتعد بالمتفرج من خلال العمل المسرحي الجاد أو الهزلي عن الموقف المباشر كما هو الحال في مسرحية " داريو فو " Dario Fo " موت فوضوى " . هذا من ناحية ، أما من الناحية الأخرى فإنها تنجح عندما تبتعد بالحدث التراجيدي ذاته عن المتفرج من خلال البعد الزماني أو المكاني . وأود أن أقارن في هذا الصدد بين كل من باينتر و بوند وبرنتون بهدف إبراز أوجه الشبه والخلاف بين كل منهم من حيث المعالجة المباشرة واستبدال الزمان والمكان ، كذلك للنظر عن قرب إلى عملية مَسْرَحَةِ الإرهاب وعدم تحويله إلى مجرد إضافة إلى مشهد الرعب التقليدي .

ربما يكون عنصر الدعابة من أهم عناصر النجاح في هذا المقام ، فرغم أن مسرحية باينتر " النادل الأخرس " تعتبر مسرحية كلاسيكية ، إلا أنها كوميدية تراجيدية تحفل بالتنبؤات وتُظهر الإرهابيين على أنهم بلا قضية ، مجرد ضحايا لسلوكهم السرى الملازم لهم وانحدار القيم الذي يتردّدون إليه . فزعيم الإرهاب لا يراه أحد ، والضحية التي ينتظرونها غير معروفة لهم . وفي بهجة بالغة يحاول " جس " GOS و " جو " Joe أن يجمعاً شتات أنفسهما ليستنتجا أين هما هل هما في بلدهم أم في بلد آخر وذلك من خلال مباراة كرة القدم التي شاهداها في غرفتهما التي تقع في أحد "البدرومات" . ويعتريهما إحساس بالقلق من الإقدام على العنف ، الذي يزعمان القيام به وخوف مرضى من الجلوس في هذا المكان المغلق الذي يعزلهما عن العالم وعن

المعرفة بما يجرى خارج تلك الغرفة . ويصيب الرعب الإرهابيين بسبب النادل " الجرسون " الأخرس - أداة الإرهاب المحايدة التي لا تتكلم . ومرة أخرى يتزايد رعب الإرهابيين من " العالم الخارجى " - ومن العالم الذى فوقهما وهم قُعود فى غرفة البدروم ومن اللعبة البغيضة التى يلعبها معهما رئيسهما غير المرئى . وفى المشهد الأخير فقط نعرف أن الضحية هو أحد الإرهابيين أنفسهما وهنا يحدث الانقلاب الدرامى الرائع : فالإرهابى المرتد يوشك أن يفتال على يد شريكه فى الإرهاب الذى يطيع الأوامر الصادرة إليه حتى النهاية . وهكذا فإن جروح الإرهاب التى يصيب بها نفسه فى الصميم تبدو بقوة درامية ساحقة فى ذلك النوع من المسرحيات .

ويرفض باينتر أن يحدد الأسماء ، أو السياق التاريخى ، أو الظروف التى يقع فيها الإرهاب ، فالإرهاب والتلويح به يأتي مع مقاومة الإرهاب جنبا إلى جنب فى تسلسل أحداث المسرحية المتوتر . فنجد " الجرسون " الأخرس رمز الإرهاب الصامت الرائع ، يشير الضحك بقدر ما يشير الإحساس بالموت . وبالتالى فإن العمل المسرحى يمزج بين الجّد والدعابة فى توليفه رائعة . وفى أثناء الاستجواب فى مسرحية " واحد من أجل الطريق " لنفس الكاتب يتضح أن القالب الدرامى الذى اختاره المؤلف يواجه بعض الصعوبات . فالقالب ينحو نحو المدرسة الطبيعية حيث يبدو التحقيق عنيفاً لا هوادة فيه فى الوقت الذى يجلس فيه الضحايا صامتين خرس ، دون مقاومة ويريد الكاتب المسرحى بهذا الأسلوب أن يعود بنا إلى تلك اللحظة الفاصلة التى تحطمت فيها مقاومة الضحايا نتيجة لإرهاب الدولة ، رغم أنه لا رجوع للوراء . والضحايا فى هذه المسرحية ليسوا إرهابيين بل أسرة بورجوازية محترمة تعتنق آراء سياسية مخالفة للنظام . لا ريب أن مسرحية باينتر مسرحية قوية طاحنة يجد الممثلون مشقة فى تمثيلها ، ولكنها تركز على بُعد واحد ومن ثم لا نجد الإجابة على أسئلة كثيرة تثيرها المدرسة الطبيعية التى كتبت المسرحية فى ظلها مثل : من فعل هذا ؟ ولماذا ؟ وأين ؟ وكيف حدث هذا ؟ ! لا نعرف أيضا السياق السياسى للأحداث التى أدت إلى القبض على المتهمين ، ولا نعرف نتيجة التعذيب ، وفى المقابل ، وبدلاً من أن نعرف كل هذه الأمور، نجد المؤلف يستحضر أمامنا إرهاب الدولة من خلال الحركة الباردة المخيفة ، والعبارة المخيفة أيضا . وينتهى به هذا الأسلوب إلى نوع من التعقيم وعدم الوضوح .

وعلى الرغم من كل هذا ، فإن طريقة باينتر تتميز على تلك الطريقة التي ينتجها الكاتب المسرحي " رون هتشنسون " Ron Hutchinson في مسرحيته المسماة "فأر في الجمجمة " Rat in The Skull التي يحدد الكاتب فيها سياق الأحداث بوضوح . فنحن أمام ضابط يفد من إنجلترا لاستجواب شخص مشتببه فيه من أعضاء منظمة الجيش الجمهوري الأيرلندي ويحاول الضابط تخطي الحدود التي يرسمها القضاء للتحقيق . ويبدو التحقيق الذي يقاومه المتهم بشدة قوياً عاصفاً ، ولكنه في بعض الأحيان يسقط في برائث العبارات المحفوظة " والكليشيات " Cliches الميلودرامية وهو فخ يقع فيه المؤلف ، وينتقيه باينتر باتخاذة قالباً درامياً ضاحكاً . وعلى الجانب الآخر ، يمكن أن نقارن بين هاتين المسرحيتين اللتين تركزان على بعد واحد فقط من أبعاد الموقف الدرامي وبين مسرحيتين أخريين لصمويل بكيث Beckett حيث يتضح دور الاستجواب المسرحي عند " بكيث " من ناحية وباينتر و هتشنسون من ناحية أخرى . ففي مسرحية " الكارثة " لبكيث يستغل المؤلف صمت الضحية استغلالاً بارعاً حتى يصل به إلى نهايته المنطقية . فنجد بطل المسرحية وقد حوله المخرج إلى شيء مادي تضعه مساعدة المخرج على قاعدة تمثال وتعامله على أنه تمثال لعرض الأزياء في محل ترزى . ويستغل الكاتب هنا الأداء المسرحي ذاته للدلالة على الانحدار والتدهور القيمي . وهي مهداة إلى " فاكلاف هيفل Vaclav Havel وعلي صعيد آخر ، فإن " كرستوفر هامبيتون " يبرز عنصر الإرهاب في وجود المقاومة وبدونها ففي مسرحية " المتوحشون " وهي تستمد تأثيرها الدرامي من وضع الإرهاب الذي يواجهه بالمقاومة في محازاة الإرهاب الذي لا يواجه بمقاومة على الإطلاق في عمل قوامه الصراحة والوضوح . فالدولة ترعى كلا النوعين من الإرهاب ضد الهنود البرازيليين وتقوم باختطاف دبلوماسي بريطاني بواسطة الفدائيين المدنيين . ويتقابل الرعب والإرهاب المزدوج الذي يعمل في اتجاهين متضادين ويناسب هذا التقابل أسلوب الملحمة الذي يتخذه المؤلف والذي يقوم على تقديم مشاهد قصيرة دقيقة متداخلة تمتاز فيها الأحداث الواقعية بأسلوب العودة للوراء Flashback ، والمفارقة التي تبنى عليها المسرحية . أما الحوار فهو ذكي حريف يجرى في خلفية غريبة متعلمة بين الدبلوماسي البريطاني ومختطفه " كارلوس " . وعلى النقيض نجد الهنود - المتوحشين - لا علاقة لهم بالحوار

الذكى أو غير الذكى فهم دون ذلك بكثير . ولا حوار قبل القتل بل عملية إبادة جماعية علي نطاق واسع. وثمة مقابلة شائعة بين الحوار الذى يدور بين المثقفين " كارلوس " و " وست " West وهما الإرهابى الذى يقوم بالاختطاف والضحية الذى يجرى اختطافه على التوالى ، من ناحية ، وبين إرهاب الدولة والضحايا من الهنود الذين لا يجيدون الحوار ويظلون ضحايا لا صوت لهم من ناحية أخرى .

وتستمد مسرحية " هامتون " نجاحها من شخصية البطل الذى يخرجها المؤلف من عالم السياسة البريطانية المحدود ويضعه فى سياق عالمى . ومن المعروف أن اختطاف الدبلوماسيين كان سمة من سمات الإرهاب فى السبعينات من هذا القرن ولقد أضاف المؤلف بعداً عريقاً لبطله عندما أظهر عجزه المزدوج ذا الشقين : العجز عن أن يصنع شيئاً للهنود الذين يرغب فى حمايتهم وعجزه الشخصى عن حماية نفسه من القتل على أيدي الثوار وعدم حصوله على العفو عن المسجونين الذين كان يساوم على إطلاق سراحهم . كان " وست " الدبلوماسى ، بطل المسرحية ، ساذجاً متشككاً فى كل شىء ، أما مختطفه فكان شخصاً ملتزماً غير بالغ القسوة وفى نفس الوقت ليس ذكياً بالقدر الذى يسمح له بالانتصار فى الحوار الملتهب الدائر بينهما . وجدير بالذكر أن هذا الحوار الذكى الملتهب كان سمة يفتقر إليها المسرح السياسى البريطانى فى تلك الحقبة من الزمن . وأنا أشير هنا إلى المسرح البريطانى المعاصر على وجه الخصوص حيث يعتريه القصور الشديد فى هذه الناحية ويتمثل هذا فى الأعمال المسرحية ذات الصلة بأقصى اليسار ، والتى كتبها باركر ويرنتون ، وبوند ، وهير . فهم جميعاً يعتلون منبر الثقيف ، ولا يكفون عن شرح مبادئهم الأيديولوجية الماركسية على خشبة المسرح ، مع عجزهم الغريب عن أن يضيفوا فكرة حيّة ، مجرد فكرة واحدة ، على أى من شخصياتهم . إن شخصياتهم مجرد دُمى يحركها المؤلف ، شخصيات فارغة قزمية قد تنجح فى كوميديا تراجيدية أو فارس لغبائها الشديد وتطلعاتها اللامعقولة . ومن سوء الحظ أن معظم تلك الشخصيات من الغباء بحيث لا يمكن أن نأخذها مأخذ الجد فى أى خطاب أخلاقي . ومع هذا فقد شاء لهم المؤلفون أن يكونوا هكذا ، وأن ينظر إليهم الجمهور المنتظر هذه النظرة .

وهذا نوع من العدالة القاسية !! فقد بذل كتاب المسرح الأربعة المشار إليهم جهداً

كبيراً فى كتابة البيانات والنشرات الثورية ، ولكن لم تظهر قدرتهم على التجريد بالقدر الكافى فى أحاديث شخصياتهم الدرامية الحديثة . فالشكل الغالب على الحوار هو عبارات متقطعة ، وهجاء خاطئ ، أُمى فى غياب الجمل الرئيسية والأفعال اللازمة . إنه حوار يفضى إلى اختزال العقل ، وتقديم مفهوم متعجل لمذهبهم الأيديولوجى يشبه إلى حد بعيد " الأطعمة المحفوظة التى تقدم فى وجبات سريعة . لقد طوعوا اللغة حتى أصبحت متبلدة ، عارية من الجمال ، تخلق نوعاً من المباشرة التى تعبر عن آرائهم الراديكالية . ومن الملاحظ أنه بدلاً من الرفض القوى للمذاهب الفكرية الراسخة التى لا يؤمنون بها ، فإنهم يبدون عدم ثقتهم فى تلك المذاهب من خلال عرضها مسرحياً بعبارات مقطوعة الأوصال ، متناثرة غير مكتملة وبلا معنى . وإذا حاول المرء أن ينظم من تلك الشذرات والنتف عبارة بليغة فإنه لا يستطيع ذلك . ورغم هذا فإن لغة الأيديولوجيات تستخدم إلى حد إثارة الغشيان . وفوق هذا وذاك ؛ ، فإن البناء الشعورى فى هذه الأعمال - لو استخدمنا كلمات جيمس جويس - قائم على الكراهية والمقت الشديدين : كراهية الإرهابيين لضحاياهم ، وكراهية الضحايا للإرهابيين وكراهية الذات من قبل أبطال الإرهاب وهذا يعنى أنه لا توجد لديهم كلمة طيبة يمكن قولها عن ذواتهم أو عن غيرهم . وعلاوة على هذا ، فنحن نشعر بكراهية المؤلفين التى تظهر بصورة متقطعة لشخصياتهم . وردنا الخاطف على هذا الموقف هو التأكيد على لبّ المنهج الذى يستخدمه برنتون وآخرون ألا وهو المشهد المستقل بذاته الذى يجمع بين القوة والتفجر فى آن واحد والذى يتطلب من الجمهور أن يفهمه . ويرى برنتون أن شخصياته تتطور بسرعة وحيوية متفجرة من البراءة إلى التجربة وأن لديها الوقت لتتوقف عند الماضى ، وأن كل مشهد بمثابة شعلة من النار سرعان ما تنتهى وعادة ما تنجح هذه الطريقة وتأتى بشمار طيبة ولكنها أيضاً تقلل من النظرة الشاملة للموقف وتقلل من تأثير ودور الحركات المسرحية . وهى طريقه تفتقر إلى ما يسميه بوند نفسه: الأسلوب الموحد ، وهو أمر بالغ الأهمية . إن عرض الماضى والمستقبل ، والجد والهزل على خشبة المسرح يحتاج إلى بناء راسخ ثابت الجذور ، ومن أحدث الأعمال المسرحية البريطانية مسرحية بوند المسماة " لير " ومسرحية " برنتون " المسماة " الرومان فى بريطانيا " ، وهما مسرحيتان تراجيديتان من ذلك الجنس الأدبى المشار إليه بالملاحم.

وهما ترسمان تصاعد الإرهاب وأهدافه فى جو أسود ، شديد القتامة والاكفهرار . وبالتالى فهما تُعدّان علامه على بداية تلك الحقبة ونهايتها . ويتمكن الكاتب المسرحى بوند من خلال إعادة صياغة شخصية الملك " لير " لشيكسبير من رؤية العلاقة الرمزية التى تربط بين إرهاب الدولة وإرهاب الثوار . أما برنتون - الكاتب المسرحى الآخر - فإنه يسخر من أسطورة الاستعمار ويركز على نفس العلاقة من خلال عرضه المزدوج للرومان فى بريطانيا ، والبريطانيين فى أيرلندا فى مواجهة الجنس السلتى Celts الذى احتل المنطقة فى قديم الزمان . ويبدو الإرهاب الأسود أشد قوة وأكثر أثراً عندما يُعرض على المسرح كأنه حدث وقع فى الماضى السحيق ونقارنه نحن جمهور المتفرجين بالإرهاب فى العصر الحديث . وقياساً على هذا فإن الإرهاب هنا أشد وقعاً على النفس من الإرهاب الحديث المتمثل فى أعداء الفوارق الطبقية ورفاقهم من المسافرين كما هو الحال فى مسرحية " الروعة " أو فى مسرحية " أسلحة السعادة " .

إن هناك ثمة مفارقات كثيرة وقدرأ كبيراً من السخرية فى العلاقة المعقدة التى تربط بين مشاهد الإرهاب ومسرح الرعب . فكلاهما نتاج ثقافة استهلاكية تهوى الحدث المباشر الذى يُعتبر الإرهاب مرآة عاكسة له رغم بشاعته ، وكلاهما أيضا ينبع من القلق الأسود الذى يصل إلى حد اليأس والإرهاب يجمع بين العرض المسرحى واليأس بطريقة بشعة توحى بالموت بل إنه عرض لفارس شاذه قمتلىء بالقتل والدماء وتتحول فى النهاية إلى كابوس جماعى . ولهذا السبب فإن المسرح السياسى فى بعض أعماله يعرض ثقافة أبطال الإرهاب وأفكارهم التى تبدو عارية من أى نسيج أخلاقى ، وهذا العرض لفكر الإرهاب يعتبر فخأ يسقط فيه كثير من كتآب المسرح أحياناً . ولاشك أن حالة الاشمئزاز والتقزز من فساد النظام السياسى وفشله الأخلاقى تعتبر من الملامح البارزة والقوية فى المسرح المعاصر الذى يعالج قضايا الإرهاب ولكن هذا الاشمئزاز لابد أن يُخفّف بنوع من الرفض تجنبأ لرد الفعل العنيف . إن مسرح الرعب - إذا نهج هذا النهج - فإنه يستطيع أن يقدم الكثير باعتباره شكلاً فنياً ثقافياً عاماً .

وفى نهاية المطاف لابد أن نشير إلى القالب الفنى المثالى الذى استخدمه هول سوينكا whole Soyinka فى مسرحيته الأخيرة الكوميتراجيدية " مسرحية العمالقة " وتقع أحداثها فى سفارة مظلة على مبنى الأمم المتحدة فى نيويورك ، وهى تروى قصة

الأيام الأخيرة للفيلدمارشال (المشير) كاميني Kamini أثناء مواجهته لثورة شعبية ضده ، تتسبب في خراب اقتصادى ورعب شديد . وفى هذه الظروف السيئة نجد مثلاً ننحت تمثالاً بالحجم الكامل للمشير كاميني بينما يقوم صحفى معجب بالقائد وبعض المساعدين والحكام الطفاة الأفارقة بالثناء على العبقرية الفذة التى يتمتع بها الفيلدمارشال (المشير) . ويلعب الكاتب المسرحى على موضوع رموز السلطة المتألهين الفارغين عندما يواجهون الثورة عليهم . ويرفض كاميني الزعيم أن يلعب أحد دوره فى المسرحية التنكرية فيؤدى بنفسه دور سيد الكون فى الوقت الذى يتساقط كل شىء من حوله . وبينما يمارس الحركات الدالة على قوته القاهرة فإنه يستخدم " المرحاض " كغرفة تعذيب لمن خالفوا أوامره . مثال ذلك رئيس البنك الذى يلقي ألوان العذاب فى المرحاض على يد فرقة خاصة لأنه سرب معلومة تفيد أن عملة الدولة أصبحت لا تساوى شيئاً . وهكذا فإن وضع مظاهر القوة والسلطة فى مقدمة المسرح ، والرعب والإرهاب فى خلفية المسرح يزداد عنفاً وحدة عندما نجد المثال المسكين الذى عكف على نحت تمثال بالحجم الكامل للطاغية يتعرض للتعذيب أيضاً لأنه أسر للصحنى بأن الأفضل لهذا التمثال أن يوضع فى غرفة تماثيل الرعب فى متحف الشمع " متحف مدام تسو " ، وليس أمام مبنى الأمم المتحدة . ويلتقى الاثنان - الرعب مع السلطة - على خشبة المسرح عندما يقتادن المثال المسكين وقد أحاطت الضمادات بكل جسده من الرأس إلى القدم لكى يستكمل نحت التمثال خلف سكرتير الأمم المتحدة الذى يبدو مشدوهاً حيث أن كاميني - الزعيم - يتصرف وكأن شيئاً لم يحدث البتة .

ويدعم تأثير اتساع المسرح استخدام اللغة المناسبة لكل شخصية . فنحن نجد مساعدى الزعيم يتحدثون بلغة رسمية تمتزج بالنفاق السياسى بينما يتحدث الزعيم نفسه بالإنجليزية تغلب عليها اللهجة الإفريقية ، وتزخر بالطموحات اللامعقولة ومظاهر العظمة الزائفة ، بل إنه يستخدم لغة الفاشية المتدنية . ومن اللائق أن نقول إن اللغة المستخدمة تتجاوز لغة السياسة الرسمية تماماً كما يتجاوز الرعب الذى يمارس على خلفية لمسرح الجماهير الرسمية من على القوم التى منحها كاميني شرف حضور الحفلة التنكرية الهزلية . وفى مرحلة من المراحل يؤكد المؤلف على الجانب الكوميدي بأن يجعل اثنين من الدبلوماسيين الروس يوجهان الإهانات إلى كاميني Kamini باللغة

الروسية التي لا يفهمها وفي نفس الوقت يقدمان له فروض الاحترام والطاعة باللغة الإنجليزية التي يفهمها . ولاشك أن هذا المزيج من الهزل والتهريج المغموس في الرعب يُعيد إلى الذهن بيت الأوهام " لجينيه " Genet ، الذي وضع الرعب والكوميديا على ساحة المسرح السياسى المعاصر بكفاءة عالية بحيث يبدو الواقع السياسى أمراً سريالياً موغلاً فى الغرابة وتجاوز الواقع . وفى مظاهره تتسم باللامعقول يقوم بها الشعب خارج السفارة - مسرح الأحداث - احتجاجاً على كامينى وبطشه ، يظهر الطاغية على حقيقته مرة أخرى ويقوم باحتجاز زوآره من الدبلوماسيين كرهائن ويوجه قذائفه نحو مبنى الأمم المتحدة المقابل لمبنى السفارة . وتنتهى " الفارس " التي يقوم بها الطاغية بتدمير كل شيء بما فى ذلك تدمير الذات ، وإثارة طوفان من الاضطراب والقلق المخيف .. وهكذا فى لحظة الانتقام الرهيب يتحول البطل الشرير عند " سوينكا " إلى إرهابى عالمى يتجاوز كل الحدود .

الفصل الثالث

العالم المعكوس للمشهد المثير استجابات سياسية واجتماعية للإرهاب

بقلم عايدة هوزيك Aide Hozic

كان يمكن لصباح يوم ٢٦ أبريل عام ١٩٨٨ أن يكون مثل أى صباح ربيعى رائع فى إيطاليا لولا حدوث هجوم إرهابى غير عادى نوعاً ما . فقد قامت منظمة ارهابية مجهولة موالية للفلسطينيين ، وهى تؤيد مقاطعة المنتجات الإسرائيلية ، بزرع مادة " سامة " زرقاء فى ٧٥ جريب فروت من نوع " جافا " والذى كان معروضاً للبيع فى إيطاليا . وبالرغم من إعلان الإرهابيين الفورى أن تصرفهم كان رمزياً بحتاً - حيث تم صبغ المادة الداخلية للجريب فروت السام باللون الأزرق وبالتالى كان من السهل التعرف عليها وتجنبها ، إلا أن رد الفعل الحكومى والاجتماعى قد تجاوز التهديد المحتمل بكثير . فقد أصدرت وزارة الصحة أوامر بالتحفظ على كميات الجريب فروت الموجودة فى إيطاليا وجعلت رجال الشرطة يهرولون من محل إلى آخر ليجمعوا الفاكهة التى وقف شحنها ليس فقط من الشرق الأدنى ولكن من أماكن أخرى فى العالم أيضاً . وسرعان ما انضمت إسرائيل إلى عملية البحث حيث أرسلت عمالها السريين إلى إيطاليا . وبالرغم من أن طبيعة السم المزعوم قد استعصت على أفضل معاهد البحوث الإيطالية ، إلا أنها أكدت أنه سام . وبالتالى ، فقد ظهرت حالات عليها أعراض " تسمم حاد " فى المستشفيات وربطت وسائل الاعلام بين نجاة الشعب الإيطالى ونجاة العديد من حيوانات التجارب التى تم إطعامها الجريب فروت لكن عندما اعترف علماء السموم أخيراً بخطئهم وذكروا - بتحرج - أن المادة الغريبة ماهى إلا لون غير سام عادة ما يستخدم فى الصيدليات والمطابخ ، تم إعادة حوالى ٣٦٠ طن من الفاكهة فى الأسواق. ولكن الاستهلاك استمر فى الهبوط حتى فى الشهور التالية نتيجة لأن صورة

الفاكهة وهى تُلقى فى البحر وصراخ حيوانات التجارب قد طُبعت فى ذاكرة العامة .
وكما كان يحدث غالباً جداً فى الماضى ، نجح الارهابيون أخيراً فى تحقيق أهدافهم
بفضل الاستجابة غير الكافية من جانب الحكومة والمجتمع . وكما كان غالباً ما يحدث
فى الماضى ، فقد استخدم الإبهار الكامن فى الإرهاب كعذر للاهتمام بـ " الخطر
الإرهابى " . وحقيقة لم يكن هناك شىء يشد الانتباه فى الجريب فروت الأصفر الذى
يصطبغ داخله باللون الأصفر والموضوع على أرفف المحلات الكبيرة ، وبالرغم من ذلك ،
فقد وُصف هذا العمل بأنه " دراماتيكى " و " مثير " وحتى ، على حد قول مسئولين
إسرائيليين ، " عمل تخريبى صاخب موجه ضد قلب اسرائيل " (١) .

هذا المقال ، والذى يركز على الاستجابات السياسية والاجتماعية للإرهاب سوف :
١- يعيد النظر فى هذه الفكرة المتعلقة بالاثارة الكامنة فى الإرهاب ، والتي طالما
استُخدمت كمبرر للبراءة المتناهية للإرهاب المعاصر لدرجة أنها لا يمكن أن تؤخذ كأمر
مسلم به ؛ ب- يوضح أن الإرهاب هو - بادىء الأمر - ظاهرة شبه مسرحية والتي
تقوم الدولة والمجتمع " بإبرازها " لكى تشبع بعضاً من احتياجاتها الخاصة ؛ ج - يحلل
فوائد وتكاليف هذا " الإبراز " .

الإبراز فى مقابل المسرحية :

ذكر كثيراً ، فى غضون العشرين عاماً الماضية ، أن القدرة على اجتذاب الاهتمام
العام بعد واحدة من أهم مميزات الإرهاب الحديث (٢) . وقد ذهب البعض إلى أن
العنف فقط يمكن أن يخلق حائط اللامبالاة السائد فى عالم وصل بالفعل إلى نقطة
التشبع فيما يتعلق بالمعلومات . وكانت هذه " الرؤية " السبب الرئيسى فى أن بعض
المجموعات الصغيرة والهوامشية ، والتي من المفترض أن يكون هدفها هو الدعاية
الذاتية ، تلجأ إلى الإرهاب . وعلى عكس أى نشاط سياسى آخر يستطيع الإرهاب أن
يعطى هذه المجموعات ذيوياً فورياً وعلى مستوى عالمى . وفى نفس الوقت ، رجعت
هذه الرؤية فى الأساس إلى توسع وسائل الاعلام وميلها إلى المبالغة فى الأحداث .
وعلى هذا ، بدأ منطقياً أن نستنتج أن الإرهاب كان بارعاً . بسبب وجوده فى وسائل

الاعلام وكنتيجة لذلك ، أنه لن يكون هناك إرهاب إذا لم يكن هناك تلفاز (٣). ولا تكمن المشكلة الرئيسية المطروحة هنا في أن هذا الجدل غير مقنع ، - بل على العكس من ذلك حيث وجد تطبيقه في أشكال عديدة من الرقابة الاعلامية في العديد من البلدان - لكنها تتمثل في أنه كان مفراطاً في التبسيط وخطأ أساساً . وكُلما اتُخذ في الحسبان أن الإرهاب ظاهرة نشطة وغير ساكنة . تسبقها مراحل، صار الإرهابيون عاجزين تماماً عن شد اهتمام الجماهير. إذا كان ذلك هدفهم في الأصل. وهناك حالات غير مضطربة لا تختص بالعنف الجماعي فقط؛ بل تختص أيضاً بأنماط معينة من الإرهاب لم تشق طريقها أبداً إلى الصفحة الأولى (٤). فضلاً عن ذلك ، فإن طبيعة وسائل الإعلام هي أن تختار وتقدم الأخبار طبقاً لرغبات قرائها ، وهي بذلك تعكس كلاً من التركيبة القوية السائدة وأمنيات المجتمع العميقة وربما اللاواعية . ويتعبير آخر ، فقلما نُظرَ إلى أن إبراز الإرهاب يمكن أن يكون ناتجاً ليس فقط عن الطبيعة الرمزية للنشاطات الإرهابية ، لكن للاحتياجات السياسية والاجتماعية أيضاً . ومن ثم يكون هذا الإبراز قيمة شكلية مضافة إلى أحداث معينة وليس مميزة كامنة فيها .

وقد حذر جاي Guy Debord (ديبورد) قائد الحركة الوضعية ، في أواخر الستينات ضد الدكتاتور الجديد الذي يطل برأسه ، ألا وهو الدولة التي تتميز بميزة الإبهار . فكما يذهب ديبورد ، فإن " الإبراز " ليس فقط مجرد مجموعة من الصور ، لكنه مجموعة من العلاقات الإنسانية تتوسط بينها الصور ... كل ذلك الذي كان ذات مرة تجربة مباشرة حولت نفسها إلى مشهد ثم إلى تمثيل (٥) .

وسوف تستخدم مفاهيم " المسرحي " و " البارز " في هذا البحث من وجهة نظر ديبورد - وليس كصيغ مرئية أو جمالية " أعلى " أو " أقل " لكن باعتبارها تقسيمات سياسية اجتماعية . وكما يرى لويجي أليجري Luigi Allegri المؤرخ المسرحي الايطالي ، فإن أصل المسرح والمنظور مختلفان تماماً كما أن لهما علاقات متفاوتة مع الجماهير والممثلين وحتى مفاهيم كامنه مختلفة حتى بالنسبة للوقت والمكان (٦) . ونتيجة لذلك ، فإن وظائفهم الاجتماعية مختلفة تماماً .

" المشهد " كما يرى أليجري ، يعمل كصيغة مُقنَّنة سياسياً .. ومنذ قيام المسرح

الآغريقى والذى كان له وظيفة تعليمية ، إلى المسرح الرومانى بوظيفته التثقيفية ، وحتى البطولات الرياضية المعاصرة ، كان المشهد المثير دائماً ميراث السلطة الرسمية . فالسلطة تعيد هذا المشهد - فهى دائماً ما تُمثل فى احتفالات مهيبه تظهر فيها أزياء براقة ، ومتحدثون جذابون بالرغم من بعدهم ، والسجاجيد الحمراء والأعمال الروتينية . حيث إن المشهد يسمح للسلطة الرسمية أن تقدم نفسها كشىء ملائكى رائع لا يمس . ويبدو الممثلون والمشاهدون فى المشهد منفصلين جسدياً ، وتستبدل المشاركة بملاحظة الأحداث المثيرة والتى يمكن أن تنال الإعجاب أو تبث الخوف . إن العمل المثير دائماً ما يتناغم مع الرغبات السرية للمشاهدين فهو هذا الشىء الذى يحب الجماهير أن يروه والذى يبعث النشوة ، وليس التطهير ، بين الحاضرين .

ومن جهة أخرى ، يستقى المسرح جذوره من الطقوس الشعبية و يحتفظ بعلاقة متسقة أو مختلفة مع النظام السائد ونادراً ما يكون عالم المسرح هذا عالم المتعة ، حيث إنه غالباً ما ينص على الحقائق التى ننساها وبالأحرى ، يجبر العمل المسرحى المشاهدين على إعادة النظر فى نظرتهم العميقة الجذور للعالم وذلك من خلال مجابهم بنوع من التمثيل الوجودى على خشبة المسرح . وتخطو هذه المشاركة الفعالة خطوة إلى الأمام فى المهرجانات والكارنفالات والنوعان يمثلان أكثر أنواع المسرحية الغزيرة ذيوياً ، وفى هذه الأنواع ، يختفى الفصل بين الممثل والجماهير ، كما يتلاشى أيضاً الحجة المعطاه بالنسبة للدراما . وتعتمد المهرجانات ، فى إعادة خلقها التلقائى للعالم المصغر ، على العالم العادى و الأناش العاديين ، وليس على المحترفين . ومن ثم ، تتحول الشوارع إلى خشبات مسرح ، والخدم إلى ملوك ولا يتأمل الجماهير فقط وإنما يشرع بالفعل فى خلق نظام اجتماعى مختلف .

وفى العصور الوسطى ، كانت المهرجانات نوعاً من الانشقاق المسيطر عليه أو المُسَيَّر ، أو صورة عكسية للسلطة فى مجتمع من العصور الوسطى ، أو محاولة لقلب العالم رأساً على عقب (٧) . وفى العصور الحديثة ، فقدت المهرجانات أهميتها بعد تقنينها وتقلصها إلى مجرد عطلة . لكن ثم الاحتفاظ بعناصر المسرحية المتأججة والانشاقات بعناصر مشتركة هامة للغاية - تتمثل فى الميل إلى الاشتغال على أكبر عدد محتمل من الممثلين ، وإلغاء الزمن الحقيقى وخلق زمن جديد ، وإظهار أن إعادة

خلق العالم يعد شيء مُجد . وفضلاً عن ذلك ، فإن كلاً من المسرحية والانشاقات يظهران العنف. وبغض النظر عن صفتهم المرحية ، فإن المهرجانات نفسها لم تكن يوماً مظهراً سلمياً للسلطة المعكوسة لكن خليطاً يثير القلق من الاحتفال وتدمير الحياة . ويمكن الاختلاف في أنه ما كان يعد ذات مرة مجرد أداء ساخر قد أصبح الآن أداء حقيقياً ورعياً .

ولهذا تتشابه المسرحية والإبراز إلى حد أنه يمكن استخدام كليهما كأنماط تعبيرية للسلطة السياسية الرمزية وكعناصر لا يمكن الاستغناء عنها لأي نشاط سياسى يبحث عن الدعم الجماهيرى ، ومع ذلك ، فهما يفترقان بوضوح في الطرق المؤدية إلى الحصول على هذا الدعم وفي نوع الدعم الذى يستقيانه .

فالمسرحية تزيد اتساع الهوة بين الممثل والجمهور . بين صاحب السلطة ومن لا سلطة له . ولكن ، لكونها غمطاً يُسعد الجمهور ، فهي تقلل حدة الصراع والتوتر الاجتماعى . وعلى صعيد آخر ، نجد أن العمل المسرحى يتسائل عن كل شيء ، يعيد إظهار الصراعات والمحرّمات الخفية ، ويحاول أن يحشد الجمهور ولا يحقق له الاشباع. وتطبق هذه المفاهيم على الإرهاب لا يعد مهمة سهلة . حيث إن الإرهاب يعد ميكانيكية توصيل معقدة . فلديه رسائل مختلفة يريد توصيلها لمختلف طبقات الشعب. فهناك البعض الذى يريد تخويفهم وهناك بعض آخر يريد اجتذابهم . ويتفاوت " تسويق " الأعمال من مجموعة إلى أخرى . ومع ذلك ، فافتراض أن الإرهاب يبدأ بهدف تجنيد أتباع جدد عن طريق كشف المجتمع ودفعه إلى " حالة أزمة " مزعومة ، أو كما يقول رابو بورت Rapoport عن طريق خلق انشقاق جماعى من خلال الاستفزاز (٩). ولهذا فمن الواضح وجوب النظر إليه على أنه صيغة شبه مسرحية . ويمكن النظر لهذه المسرحية على أنها واحدة من المصادر الأساسية للتهديد الإرهابى . فالإرهاب يُرعب ليس فقط لأن بعض الناس يكونون ضحايا الأزمة مع احتمال أن يكون البعض الآخر كذلك ، ولكن أيضاً لأن بعضاً آخر يمكن أن يجد فكرة " التقليد " جذابة . فالخوف من أن الإرهاب يمكن أن يتفاقم متجاوزاً حدوده ويتحول إلى إنشقاق عام يحتمل أن يكون السبب فى وجوب مكافحة المسرحية وتحويلها إلى "مشهد" عالمى .

فوائد الإبراز :

إن واحدة من أهم الافتراضات فى هذه المقالة أن كلاً من الدولة والمجتمع يستقيان المنفعة من إبراز الإرهاب ، حيث إنه ، على الجانب الآخر ، فإن استجاباتهم غير المتكافئة للإرهاب سوف لا يكون لها مغزى كبير .

ويبدو الأمر سخيفاً أن نقول إنه من المحتمل أن يكون هناك منفعة محتملة من العمل ضد النفس عن طريق التعامل مع الإرهاب بكل بساطة ؛ ومع ذلك ، فإن " موضوع الجريب فروت " يمكن أن يستخدم كمثال للمكاسب المحسوسة للإبراز . إن "تسمم" الجريب فروت كان آخر - وبشكل واضح أقل الأحداث التى أُرقت الرأى العام الإيطالى فى أبريل ١٩٨٨ خطأ . وفى ١٣ أبريل حطمت قنبلة يعتقد أن مجموعة يسارية راديكالية قد زرعتها فى مكتبة لزعيم يهودى شاذ جنسياً تابع لحزب الجرين (الخضر) فى تورين (Turin) . وفى يوم ١٤ ، وأمام بار فى نابولى حيث كان البحارة والضباط الأمريكان دائماً ما يلتقون ، انفجرت قنبلة أخرى راح ضحيتها ٥ أشخاص وجرح عشرات آخرون . وفى يوم ١٦ ، قتلت الألوية الحمراء روبرتو روفيللى ، وكان سيناتوراً عن الحزب الديمقراطى المسيحى . وفى نفس اليوم ، تم اغتيال أبو جهاد ، زعيم من زعماء منظمة التحرير الفلسطينية ، فى بيته فى تونس فى عملية يحتمل أن الموساد قد نظمتها . وفى يوم ١٩ ، تلقت وزارة الداخلية الإيطالية مكالمات تليفونية مجهولة حول الجريب فروت ، لكنها لم تفعل شيئاً حتى تم اكتشاف أول عينة " مسممة " .

وتمكن البوليس ومعه الحكومة الجديدة والتي أعلنت قبل يوم واحد فقط من انفجار نابولى ، من التعرف على بعض الإرهابيين المشتبه فيهم ، لكن أحداً منهم لم يتم القبض عليه . لكن الحكومة الجديدة نجحت فى أن تهدد علاقتها غير الثابتة أصلاً مع إسرائيل عن طريق اتهامها المباشر باغتيال أبو جهاد فى اجتماع من اجتماعات الأمم المتحدة .

ولهذا ، كان " موضوع الجريب فروت " فى كثير من النواحي بمثابة مخرج للجهاز الحكومى الإيطالى . فعن طريق استعادة كل شىء يمكن استعادته - وهو أمر يعد

أسهل من القبض على الإرهابيين بطبيعة الحال - نجحت الحكومة فى اثبات أنها مازالت قادرة على حماية مواطنيها من الخطر الإرهابي . فضلاً عن ذلك ، فبسبب أن " تسمم " الجريب فروت قد حظى بدعاية أكبر من أى عمل إرهابي سابق ، أتيح للمواطنين الفرصة أخيراً ليعبروا عن خوفهم المتراكم ويستمتعوا بالقلق السائد . وفي النهاية ، كان التعاون بين المسئولين الإيطاليين والاسرائيليين فى البحث عن مرتكبي حادث الجريب فروت كان فرصة رائعة للبلدين أن يبدأ " سلاماً بطريقة دبلوماسية . وكنتيجة لذلك ، كان من السهل نسبياً الكشف عن الآليات المستخدمة فى إبراز " حادثة الجريب فروت " والفوائد المُجْتَنَاه منها . ومع ذلك ، ففي حالة الإرهاب اليساري فى أوروبا الغربية ، والذي سوف نلقى عليه الضوء الآن ، فإن تلك الآليات كانت أكثر حدة بكثير كما أنها افتقرت إلى المكاسب العاجلة .

فبالنسبة للإرهاب اليساري ، فقد حظى بمعالجة مختلفة تماماً فى وسائل الإعلام فى أوروبا الغربية عن الارهاب اليمنى أو الانفصالي أو الشرق أوسطى . ومن خلال إدراك الشئ بعد وقوعه ، يصبح أيضاً أمراً واضحاً أن مختلف البلاد ، وبخاصة إيطاليا ، وألمانيا ، وفرنسا ، تعاملت مع الإرهاب اليساري الحادث على أراضيها بطرق متباينة . وحتى الآن ، اتسمت التفسير لهذه الأساليب المختلفة بأنها سياسية بحتة ، فهي تعزو التعامل مع الإرهاب إلى ميل الحكومة " اليمينية " أو " اليسارية " . وبالنسبة لرد الفعل الاجتماعى ، باستثناء مناقشات " عقلانية " مبهمة ، فقد تم إهماله على نحو كبير .

ومنذ بضع سنوات ، خاطب فيل سيرنى (phil Cerny) الحقيقة حينما ذهب إلى أن المفزى السياسى للإرهاب الحديث " لا يكمن فى مظاهره العنيفة أو التنظيمية بقدر ما يكمن فى تفاعلاته مع التكوين الاجتماعى والنظام السياسى الذى يحدث فيه " (١٠) ومن ثم ، يجب تحليل القوة الرمزية للإرهاب فى سياق الظروف السياسية والاجتماعية السائدة فى الأقطار التى يحدث بها . ويفترض فى الإرهاب اليساري أن يكون تمرداً قام به شباب الطبقة الوسطى ضد التفاؤل الليبرالى المطمئن لآبائهم . وإذا كان الأمر كذلك ، فيمكن طرح الافتراض القائل بأن "الرعب الوجودي " (١١) المنبعث من الارهاب اليساري قد مثّل خطراً أكبر بكثير من ذلك الآتي من " الأغراب " ، مهما

كانوا عرباً أو غير عرب ، أو من " المخربين " الذين أثبت التاريخ أنهم كذلك مثل الفاشيين. ويبدو ذلك كذلك لثلاثة أسباب : الأول ، لأنه يمكن أن يكون قد أدى حدوث ثورة فى حديقة بيت الشخص الخلفية . الثاني ، الميل إلى استبعاد " العنف " من العالم الغربى الديمقراطى العقلاني المتحضر ووصف كل من يمارسونه بأنهم "همجيون" يرجع إلي الوراثة حتى اليونان القديمة (١٢) . والثالث ، لم يكن موجهها ضد أى نظام سياسى حقيقى بل ضد نظام سياسى " مثالى "

ولكى يتم تفسير الإرهاب اليسارى ، وتبرير المعركة ضده والحفاظ فى نفس الوقت على أسطورة الحضارة الغربية كجنة عدن ، كان يتعين وصف الإرهابيين اليساريين فى أول الأمر على أنهم " منحرفون " ، " مجرمون " ، " عملاء أجانب " - وغرباء فى مجتمعاتهم . وكان يجب النظر لأفعالهم على أنها " كارثة " ، أو شر غير عقلانى ولا إنسانى . وعلى المستوى السياسى ، فالمبالغة فى خطر الإرهاب يكمن أن يكون قد قُصد بها تدعيم أو حتى خلق إجماع سياسى شعبى فى أوروبا الغربية . الإبراز كسياج للصورة :-

طبقاً للبراهين الاستقرائية الهامة ، ينبعث الإرهاب اليسارى فى أوروبا الغربية من الحركة الطلابية التي حدثت فى عام ١٩٦٨ . فبينما يستمر النقاش حول ما إذا كانت حركة الإرهاب قد بدأت من الثوانى الأخيرة للقرن الثامن عشر أو مع حلول القرن الواحد والعشرين تظل الحقيقة أن عام ١٩٦٨ كان واحداً من أعظم الأحداث التى تذكرنا بمهرجانات فى العصور الوسطى فى القرون القليلة الماضية. فقد مثلت الحركة الطلابية تحدياً ليس فقط للنظام السياسى الموجود بل إلى أساس الحضارة الغربية الحديثة؛ حيث اعتمدت عقلانياتها على الاستقرار العلمى، والقوة الاقتصادية والليبرالية السياسية . وكانت فكرة المسرح تتغير فى ذلك الوقت. فقد أصبحت الشوارع مسرحاً لمسيرات الاحتجاج . وكانت الأدوات المستخدمة فى المسرح تتراوح ما بين الأكفنة المستخدمة فى المظاهرة ضد الموت الذرى فى جمهورية ألمانيا الفيدرالية إلى رموز " قوة الزهرة " Flower Power التى كانت لا يمكن الاستغناء عنها لأى احتجاج ضد حرب فيتنام. واستمر عنصر التمثيل لفترة طويلة ولم يُسبر غور الفاصل بين حرق الصور الورقية لأعلام السياسة وبين الهجوم على أشخاص حقيقيين لمدة عدة

أعوام . ومع ذلك ، ولم يُستخف بالسلطات الشعبية التي رُمز إليها أو تم تجسيدها في مباني غير شخصية وهوجم البوليس وكذلك أعلام الدولة بشدة أيضاً . فقد كان قراءة الكتيبات التي تصف كيفية صنع " القنبلة " أمراً ملزماً مثل قراءة ما كتبه ماو ولينين . وتطور الإرهاب إلى أن أصبح تمثيلاً راديكالياً " للفيسـتا " Fiesta¹ احتفالات دينية راقصة [ساعده في ذلك هذه الأرضية الثقافية العنيفة ، والتي وجدت ما يبررها في أعمال مفكرين أمثال سارتر Sartre وماركوز Marcuse . فقد كان مسرحية بدأت وفقد مؤلفوها السيطرة عليها . وبمجرد أن أفل نجم الحركة) تشكلت منظمات إرهابية كان هدفها الرئيسي هو تدعيم الجو المهرجاني والاستمرار في إحياء أيام عام ١٩٦٨ من خلال حماسهم الثوري ، ونظامهم الاجتماعي وإحساسهم غير العادي بالتضامن والانتماء . وفي أوائل الثمانينيات . كتب ريناتو كورتشو Renato Curcio ، زعيم النواة التاريخية للألوية الحمراء الإيطالية ، وقد كان متأثراً بأعمال ميكائيل باكتين - كتب يقول إن الثورة الثقافية في العاصمة هي تكوين الاحتفال - كروية للعالم موجهة نحو المستقبل (١٦) .

وتظل دنيا ميكنة الإرهاب كأرض لم تكتشف نسبياً ، لكن يبدو أن كل المنظمات الإرهابية التي تشكلت في أوروبا الغربية بعد حل حركة ١٩٦٨ مرت بثلاث مراحل تقريباً . فقد بدأت بأعمال عنف واستفزاز شاملة ، ثم ذهبت إلى عمليات اختطاف ساذجة وعنيفة رمزي وفي النهاية فقط لجأت إلى الاعتداء على الأشخاص والاغتيال المتعمد .

وبإحدى ذى بدء ، مثل الإرهاب ظاهرة شبه مسرحية وكان يصعب التمييز بين أعمال المجموعات السرية المنظمة وبين تلك التي نفذتها غالبية الحركة . فبالإضافة إلى كونها عنيفة على وجه صريح فإن كليهما قد تميز بعناصر التمثيل ومظاهر " انعكاس " السلطة ، وبمعنى أقرب ، بعلاقات شخصية غالباً مع المتعاطفين والأعداء المحتملين (مثلاً ، نصبت الألوية الحمراء نفسها في المصانع وبحثت عن ضحاياها بين الهيئة العامة الإدارية وعن موالين بين العمال) ، وأيضاً من خلال عنصر أخلاقي هام والذي جعل الإرهابيين يشبهون روبن هود Robin Hood ويمثلون العصر الحديث أكثر من مجرد قراصنة متعطشين للدماء . وأول عمل إرهابي تم تسجيله في برلين الغربية كان

"قضية بودنج" Pudding Case والتي تم تنفيذها في عام ١٩٦٧ . حيث قام كومون Kommune ، والذي كان شغله الشاغل الأفعال والدعاية وليس الأعمال بتحضير " كعكة ترحيب " لنائب الرئيس الأمريكى هوبرت همفري Hubbert Humphrey ، ومثل الكوميديات الأمريكية المتواضعة ، كان من المفروض فى الكعكة أن تُقَدَّف فى وجهه ، لكن الشرطة منعت هذا العمل من الحدوث . وذكرت الصحف أن " البودنج " لم يكن إلا قنبلة . وذكر بومى بومان Bommi Boman ، وهو قائد المجموعة الإرهابية يونيو ٢ ، وهي التي شكّلت على أنقاض كومون ، فى سهرته الذاتية (١٨) أنه حتى بالرغم من تورطه فى أحداث حرق عمد وانفجارات ، إلا أنه هو وزملاؤه كانوا فى غاية السعادة وهم يقومون باتصالات هاتفية كاذبة للبوليس ، فقد كانوا يعلنون عن وجود قنبلة فى مكان ما ثم يشاهدون من وراء سياج على الجانب الآخر للشارع كيف أن الشرطة نفذت المهمة لهم ، حيث تهدم المبنى بأكمله لكى تجد القنبلة . ويحتمل أن يتذكر أولئك الذين مازالوا يتذكرون الأيام الأولى للإرهاب أنه كان هناك قنبلتان على الأقل من بين كل قنبلة حقيقية لم يعثر لها على أثر . وبدأ عقد " المحاكمات العامة " ، وهى أكثر صور الأفعال الإرهابية فى ايطاليا شعبية، فى المصانع ونادراً ما ذكرت فى تقارير صحفية رسمية . وجاءت " الأحكام " و"الإعدام" بعد ذلك . ولمدة عدة أعوام ، ظلت " المحاكمات هى " المسرح بنفس الأسلوب الذى يَصُورُ أن المقصلة كانت تُبنى كانعكاس لمشهد التعذيب الشعبى إبان أيام المهرجانات . وفى عام ١٩٧٥ ، كان يمكن لعقوبة الإعدام أن تشتمل على حلق رأس الضحية وربطه فى شجرة كما حدث لمدير شركات فيات . ففى مصنع فيات نفسه فى عام ١٩٧٣ ، أُجبر مدير آخر على الزحف حول المصنع على ركبتيه كملك مزيف . وكان يوجد إناء على رأسه بدلاً من التاج ، بينما يحل محله العمال فى مكتبه . وعندما تبدأ عملية " الإبراز " ، فإن العنف يمكن أن يكون " هينا أو مميتاً ، لكن التهديد الإرهابى للنظام الاجتماعى يمكن إدراكه بالقطع . ويصبح هدف وسائل الإعلام الأول ليس فقط تأكيد هذا التهديد ، ولكن أيضاً كبت العرض الضمنى لنظام اجتماعى مختلف ، وموجود فى الحركة الإرهابية " ضد المجتمع " المليئة بقضاة أخلاقيين غير شرعيين بالإضافة إلى " حُماة " اجتماعيين و " محسنين " (١٩) . وتتغير صورة

الارهابيين . فهم يُحرمون وجوههم الإنسانية ويتم تقديمهم على أنهم وحوش غاضبة - وتعتبر صورة " مينهوف " Meinhof فى لحظة القبض عليه أصدق مثال على ذلك (٢٠) . وتستبدل شبكات الاتصالات الشخصية بصورة تليفزيونية تصور الإرهاب على أنه بعيد ويفتقر إلى العقل ككارثة طبيعية . وشُعِبَت الأحداث الإرهابية حتى أصبحت مجرد أعمال عنف أهوج بلا أى مغزى سياسى . فى الحقيقة ، وطبقاً لتعريف ديبورد فحتى الخبرة الفورية (الحالية) للخوف تحولت إلى التمثيل الروتينى النظيف للموت . وتبدو الجثث المغطاة للضحايا أو الخطوط التى يرسمها البوليس حيث ترقد الجثة أكثر رعباً وأكثر قبولاً لدى العين الغربية . يغيب الموت لكن يمكن تصويره وهكذا فإنه يمكن موافقته بدقة مع الأكلاشيه الصحفى المعتاد فى مثل تلك الحالات . وهذا الخليط من كل هذه الأعمال الإرهابية فى صيغة واحدة ، وغياب الممثلين ، والانحصار فى صورة واحدة تم تحديدها مسبقاً ، والمحاكم والسجون التى صممت تصميمات خاصة - كل هذا يهدف إلى الفصل بين الإرهابيين والشعب العاقل " العادى " (٢١) . وحتى الجنائز فى المقابر " العادية " أصبحت مثاراً للجدل ، وفى نفس الوقت ، فإن وسائل الإعلام المبهرة تغدق على الإرهابيين أهمية غير معقولة لا يستحقونها على الإطلاق ، وهي التى لم يحلموا أبداً بالحصول عليها .

وبمرور الوقت ، فقد الإرهابيون صورتهم كمنحرفين أخلاقياً وفقدوا اتصالهم مع القاعدة الاجتماعية ، مما أضعف أيديولوجيتهم وهدد وجود مجموعتهم الأخطار . ويمكن لهذا أن يكون نتيجة وجود سرى ، وافتقار الارتباط داخل المجموعة ، والبراعة المتفوقة للشرطة أو نتيجة أن مجموعات إرهابية أخرى تدخل " السوق " ولكن بالنسبة للإرهابيين ، والذين وصلوا إلى بؤرة الإعلام ، وهم يعملون بالتأثير الذى تركته أعمالهم حتى الآن ، فقد قاموا بتطوير نوع من الوعى الذاتى " البارز " . وتصبح المجموعة السرية صورة عاكسة للدولة ، وكما تبرز الدولة نفسها تماماً حينما تكون ضعيفة ، يفعل ذلك الإرهابيون . ولكن ، وفقاً للنندلسون الفرنسى جين بودريلارد Jean Baudrillard ، فإن الإرهاب كمشهد عالمى يعكس مجتمعه أيضاً . كما يذهب بودريلارد أيضاً إلى أن الأغلبية الصامتة أو الجماهير الخاملة تستطيع أن تستوعب وتبعث أى شىء - حتى الإرهاب . والشىء المهم هو أن نحافظ على الوضع الراهن .

وتبدو المرحلة الثالثة من الإرهاب على أنها مناقشة بحثه من : الوحوش البارزة " التي تضم الأزياء الرسمية للشرطة ، والأسلحة الرشاشة الجذابة والرائعة ، محاكمات صورية ، وإجراءات حماية استثنائية من جانب وعلى الجانب الآخر عمليات خطف واغتيالات طائشة لكنها تترك انطباعاً طيباً . وتمر الأعوام، يمكن للدولة " الموضوعية " والإرهابيين " المنتمين للجنس البشري أن يعكسوا أدوارهم . يستغل العمل الإرهابي الهوية التقليدية المعتمدة على الدور ، فهو هجوم على وظيفة ، وليس على شخص ، ويعطي بذلك إشارة أن كل أولئك الذين يحتلون نفس الوظيفة يمكن عاجلاً أو آجلاً أن يصبحوا ضحايا . ولكن في أثناء عملية الاستشهاد ، فإن موظفي الحكومة الذين تعرضوا لهجوم يصبحون أشخاصاً عاديين فجأة - فالقاضي الذي يُقتل كقاضٍ ويحظى بالتقدير لمسيرته فقط كصاحب وظيفة يصبح رجلاً معرضاً للمخاطر هو وزوجته وولديه . وتكتسب الدولة وجهاً إنسانياً . وعلى الوجه الآخر ، يميل الإرهابيون إلى تحويل ملاتهم الذين سقطوا إلى أسطورة . فالتزامهم بـ " قضيتهم " هو الفضيلة الوحيدة التي تستحق الذكر . وينظر لهؤلاء الذين يضحون بحياتهم فـى سبيل القضية كأشخاص " مقدسين " (٢٢) وأبطال مغاوير . ويقع الإرهابيون أنفسهم في مصيدة الإبراز الذاتي والتي كانت في وقت ما ميزة للدولة يحتقرها الإرهابيون .

الإرهاب كبديل لبروز الدولة :

ترتبط الفوائد الاجتماعية لإبراز دور الدولة بالطريقة التي يقدم بها الإرهاب . فهي لا تحدد متى سيبدأ الإبراز الإعلامي . وهنا ، يغدو الزمن نقطة حرجية في تحليل الاستجابات السياسية للإرهاب . ولا ينبغي الخلط بين إبراز الإرهاب وبين " اختراع " أو " اختلاق " الأعداء ، حتى مع أنه نادراً ما يوافق التهديد الحقيقي للإرهاب . " فجذور الإرهاب تكمن في مكان آخر في موجات الاحتجاجات الاجتماعية ، وفي تفكك المجموعات البرلمانية الإضافية وفي جمود النظم السياسية . ومهما ظهر العنف حميداً بالمقارنة بما يحدث بعده ، فإنه يؤخذ كأمر مسلم به عندما يتم إبرازه . تشكلت الأولوية الحمراء في عام ١٩٦٩ وبدأت تنفيذ أعمالها في عام ١٩٧١ ، لكن أحداً لم يرَ

الإرهاب على أنه تهديد لإيطاليا حتى عام ١٩٧٥ . ولذا ، فالمشكلة ليست فقط في السبب وراء المبالغة في التهديد ، لكن أيضاً في السبب وراء إدراك التهديد عندما كان موجوداً بالفعل . وتحلل المناقشة التالية العلاقة بين افتقاد بروز الدولة ، وهو ما يتمثل في الحاضر إلى إجماع جماهيري ، وبين الإرهاب كظاهرة يحتمل أن تكون مبهرة .

إن مسرحية الإرهاب في شكل مهرجانات وكرنفالات وحركات اجتماعية وإبراز الدولة (عادة على شكل حفلات - واستعراضات) غالباً ما تتداخل في تاريخها . وغالباً ما تنافس بشدة . فالدولة ، برغبتها الدائمة في امتصاص المهرجانات الغاضبة والمهرجان ، باعتباره تحد رمزي دائم للدولة وللنظام العالمي السائد ، يمكن للثنين أن يجدا توازناً في إطار المؤسسة المسرحية . فغالباً ما استخدم المسرح كحائط صد نهائي في الحرب المستمرة بين الإبراز والمسرحية . ولكن هناك أيضاً لحظات يكون فيها المسرح عاجزاً عن عبور الهوة بين الشكليين ، فمثلاً ، عندما تتعرض الأيدلوجية الرسمية والمؤسسات التقليدية للمجتمع للتهديد ، وتكون المساندة الشعبية ضرورة للغاية لبقاء النظام الحاكم . وفي هذه الحالة ، فتركيبات القوة السياسية يكون لديها ميل متزايد لإبراز نفسها أو إعطاء شكل آخر من " الاستعراض " لجماهيرها العريضة الغاضبة ويتم استيعاب أو تقنين كل أشكال المسرحية التلقائية الفياضة كما يتم تهميش المسرح المعارض . ويحتمل أن ذلك حدث في أواخر عصر الإمبراطورية الرومانية (انحدار المسرح) استيعاب الطقوس الشعبية من جانب الدولة ، والاصرار على الألعاب الجذابة ، وفي نهاية العصور الوسطى (عندما حولت الكنيسة النشاطات المهرجانية إلى مشهد ديني برغم كرهها لفكرة المسرح) وبشكل أكثر شذوذاً في معظم الأنظمة الحاكمة الحديثة التي سيطر عليها من يعانون من جنون العظمة من الفاشية حتى الستالينية Stalinism . وعلى الجانب الآخر ، فإن انهيار الدولة الهائل يمكن أن يؤدي إلى زيادة أهمية مؤسسة المسرح و / أو المسرح الغزير الإنتاج . على أية حال ، كانت الدولة البارزة (أو أي قوة مهيمنة أخرى) واحدة من أهم وأبرز الوسائل لقمع الانشقاق وانتزاع الدعم الجماهيري . ومن ثم ، تصبح الهيمنة على القطاع الشعبي مهمة تماماً مثل السيطرة على العنف .

ومن بين ثلاثة دول أوروبية تأثرت بالإرهاب اليساري في السبعينات ، مازال لدى

فرنسا فقط القدرة على القيام بإبرار نفسها معتمدة على ما خلفته الفكرة الديجولية Gaullist عن العظمة والهالة الجداية لرؤسائها والموضوع الزائف والمقنع الخاص بماضيها الثورى " الأبيض " . وبالنسبة للبلدين الآخرين إيطاليا وألمانيا - واللتين تمتلكان تقاليد الإبراز الإعلامى السامية بل المبالغ فيها ، فقد فقدتا كل قوتهما الرمزية بعد الحرب . وإذا كانت أسطورة الوطن والزعيم هما آخر مأوى لبروز الدولة فى الدول الديمقراطية ، فقد حُرمت إيطاليا وألمانيا من الناحية التاريخية من استخدام أى منهما (٢٣) . لكن هذا القصور لم يكن واضحاً أو مهماً طالما استقطبت النظم السياسية . حيث سمح التطرف للأحزاب السياسية أن تظهر وتطور بروزها و/ أو مسرحيتها الشخصية ، متمثلة فى احتفالات الحزب ، المؤتمرات الشعبية والمظاهرات . ومع ذلك ، وفى مرحلة الانتقال من نظام سياسى " طارد مركزياً إلى نظام " جاذب " سياسياً للجماهير فقد بدا هذا الفراغ واضحاً وأصبح " استيعاب الدولة للمجتمع " ضرورياً . حيث تحدث المنافسة على السلطة فى النظم الجاذبة للجماهير فى قلب النظام السياسى وليس على هامشه . وبما أن المتطرفين النشيطين قد تم طردهم ، تُعرف النظم الجاذبة بأنها عرضة للإنشقاق وبأنها معتمدة اعتماداً كبيراً على الإجماع الشعبى . ومن ثم ، ترامن الانتقال مع سلسلة من الانقلابات فى إيطاليا وألمانيا . ودفع الضغط لخلق اجماع شعبى واسع فى نطاق النظم السياسية الجاذبة كلا من إيطاليا وألمانيا إلى البحث عن بديل لإبرازهم السياسى المُعَوَّق . ونظراً لأن الإرهاب يمكن أن يعمل " كأسطورة يمكن استخدامها لأغراض السيطرة الاجتماعية وفى تدعيم التضامن الاجتماعى (٢٤) ، فقد أصبح قوة موحدة فى إيطاليا وألمانيا عبر مرحلة الانتقال الصعبة . وليس مما يشير الدهشة إذن أن البلد الوحيدة التى خاضت عُباب السيل الإرهابى فى السبعينات واستطاعت التزام الصمت حياله كانت فرنسا . وتكشف الملاحظة الدقيقة للحقائق أن ضحايا العمليات الإرهابية فى فرنسا كانت قريبة العدد من تلك الاعتداءات التى حدثت فى إسبانيا وأن امكانيات المجموعة السرية كانت أكبر بكثير . فعلى سبيل المثال ، فإنه خلال شهر واحد ، وهو يوليو ١٩٧٤ ، نفذت مجموعة تُسمى جارى (Gari) ٢٤ انفجاراً فى مختلف أرجاء فرنسا (٢٥) . وهو الشئ الذى لم تستطيع أن تفعله أى مجموعة فى ألمانيا أو إيطاليا . ولكن ،

والفضل يرجع للشرطة التى تعاملت معهم كمجرمين وليسوا كأعداء أيدلوجيين ، تم الزج بالإرهابيين فى السجن حتى قبل أن يستطيعوا تقرير من هم - وهى ظاهرة أخرى غير معروفة فى إيطاليا أو ألمانيا وقد كان قمع الحقائق ناجحاً جداً لدرجة أن العلماء الجادين ، ناهيك عن الفرنسيين أنفسهم ، كانوا على اقتناع تام أنه لم يكن هناك إرهاب يسارى فى فرنسا خلال السبعينات (٢٦) . ويمكن تفسير هذا الصمت فقط من خلال حقيقة أن فرنسا ، برغم من عدم وجود أى شىء براق فى سياستها فى السبعينات ، لم تكن فى " حاجة " للإرهاب فى ذلك الوقت . فقد كانت فرنسا تعيش أعوام الاستقطاب السياسى الكامل ، فالدولة مازالت لديها الوسيلة لتطوير إبرازها الذاتى وكان المريح الاعتماد على الدعاية القديمة المتمثلة فى شعار " الأخوة الحرة ، المساواة " أكثر بكثير من الإصرار على الإرهابيين فى الداخل . وفى " أوروبا المحتلة " لعبت فرنسا على أنها واحة لحقوق الانسان ، وأعلنت عن كل اللاجئين اليساريين وحتى الإرهابيين التى سمحت لهم بدخول أراضيها ، لكنها أبداً لم تذكر هؤلاء الذين طردوا منها (٢٧) . وتم إخفاء براعة الشرطة فى القضاء على الإرهاب من خلال تصريحات صريحة مثل " لا يمكن إلا للمجتمعات الوحشية أن تلد وحوشاً " (٢٨) . ورفضت فرنسا بالطبع أن ترى نفسها فى تلك الزمرة .

لكن إبراز الإرهاب كان موجوداً مع ذلك لكنه كان إبراز إرهاب بلدان " آخر " . واستُخدم هذا كبرهان آخر على "تنوع" ، و " مكانة " و " روعة " فرنسا فى الشئون العالمية - وهو جوهر الفكرة الديجولية القديمة عن العظمة وإبراز الدولة الفرنسية .

نهاية - تكاليف الإبراز :

بغض النظر عن الرؤى والتحذيرات المتشائمة والطارئة والتى تُعطى جو نهاية القرن، فإن العالم الغربى هو ، مرة أخرى ، ثابت رابط الجأش . فقد قام التفاؤل ، وهو متأصل فى الثقافة الغربية ، باكتساح الشكوك والحوادث العظام التى حدثت فى السبعينات . حيث إن هناك اتجاهًا ربطيًا للضحايا المرثيين وطبهم فى صفحة النسيان وبغفران الأخطاء السياسية لهم . ومن المفترض أن تكون القاعدة العريضة من المجتمع قد ذابت فى ظاهرة ما بعد الحداثة التى أعلنتها . فقد لعب استيعاب التوترات الاجتماعية التى خلقت الإرهاب اليسارى ، الإبراز ، وذلك ليس للمرة الأولى فى التاريخ .

ولم تكن المشكلة الأساسية للإرهاب اليسارى فى كيفية التعامل معه . تقنياً . إن المثل الذى تعطيه فرنسا يثبت أنه يمكن أن يتم تنفيذه بطريق أكثر براعة وأقل وضوحاً . إن المشكلة الرئيسية تكمن فى كيفية مجابهته وتقبل حقيقة أنه لم يكن مجرد هלוسة ولا اختراع من جانب الإعلام أو السياسيين أو المجتمع . والشئ الوحيد الذى كان من الممكن عمله ، حينما أُطلَّ الإرهاب برأسه ، هو تقديمه بالطريقة التى بدأ بها العمل مع - وليس ضد - المجتمع .

إن جوهر الإبراز هو التفاهة ، ينبغى أن ينظر إليه كـرذيلة . بل على العكس ، إذا ما قُدم شئ على أنه مشهد مثير فعندئذ يقدم بطريقة محتملة ، إن المشهد المثير هو بديل . فبدلاً من رؤية الصوت الحقيقى ، وبدلاً من مواجهة شئ خطير ومختلف أو خطر محقق ، فإن الجمهور يشاهد بديلاً أرق بكثير .

غير أن هذا البديل ذو وجهين وله تكاليفه . إن الإرهاب نفسه يمكن فهمه على أنه بديل - بديل الثورة . فالإرهاب ، وقد تضاعف إلى أداء عنيف ، بدأ أكثر خطورة لكنه ، وفى نفس الوقت ، خفى وأكثر براعة . وبدلاً من إدراك مدى كون اقتراحات الإرهابيين للمجتمع متواضعة ، فقد انبهر الناس برومانسياتهم .. وبدلاً من إدراك أنهم يقتلون شخصيات سياسية كريمة ، ينبهر الناس بدوافع أفعال الإرهابيين . ولم يستجيب المتعاطفون مع الإرهابيين لندائهم بثورة عالمية . لكن الإجماع الصامت الذى حصل عليه الإرهابيون كان غير متكافئ ، بالنسبة لنشاطاتهم بقدر ما كانت المبالغة ، للتهديد الإرهابى وقد أفتتن كثيرون بهذه الصورة وتصوروا أن الثورة ستأتى فعلاً من " ماسورة بندقية " . وكان عام ١٩٧٨ هو العام الذى سُجل فيه أقل عدد من الاضرابات . وكان هذا العام هو نفسه هو الذى شهد أكبر معدل للعنف . وكان التفسير الرسمى أن هذا رجع إلى تضامن العمال مع الحكومة " ربما " . ولكن من المحتمل أيضاً أن يكون نتيجة موقف " دعنا ننتظر ونرى " ونتيجة للأمل بأن الإرهابيين القادرين على كل شئ . والموجودين فى كل مكان باستطاعتهم أن يغيروا النظام السياسى الإيطالى الجامد غير القابل للحركة .

دعنا ننهى مقالنا بما ذكره جاي ديبيورد Guy Debord فى العالم المعكوس حقاً ، تكون الحقيقة هى وقت الزيف (٣٠) . وفى العالم المعكوس للمشهد المثير ، فإن

حقيقة الإرهاب وزيفه محكوم عليه بالفشل وأن يوضع في غير موضعه الحقيقي .

الفصل الرابع
مظاهر الإرهاب فى أعمال
بيسكاتور وبرخت

(Piscator , Brecht)

بقلم ميشيل باتيرسون

Michael Patterson

بالرغم من التحذير الذى أطلقه ولتر لاکر Walter Laqueur من أن تعريف الإرهاب لم يوجد ولن يوجد فى المستقبل المنظور (١). فمن المحتمل مع ذلك التعرف على عدة عناصر أساسية معينة بهذا المصطلح . تصف موسوعة بلاك ويل Blackwell للفكر السياسى الإرهاب بأنه " شكل من أشكال العنف السياسى ، يوجه ضد الحكومة ولكنه غالباً ما يصيب الأشخاص العاديين ، ويهدف إلى خلق مناخ من الرعب ، وفيه يتم الاستجابة لأهداف الإرهابيين من جانب الحكومة " (٢) . ويتناول قانون منع الإرهاب فى المملكة المتحدة لعام ١٩٧٦ بند ١٤ (١) استخدام العنف لأهداف سياسية (متضمناً) أى استخدام للعنف بفرض بث الخوف فى قلوب الناس " .

ويمكن تمييز ثلاثة مظاهر للإرهاب من هذه الأوصاف . الأول لابد للإرهاب أن يشتمل على نشاط عنيف ، مثل تحطيم الملكيات على الأقل و على احتمال أكبر ، قتل الأشخاص . ولا يكفى مجرد الاستعداد للعنف فى حالة حدوث ثورة أو التزام لسياسة عنف بدون المشاركة فيها من جانب الشخص فهذا ليس كافياً لجذب صفة "إرهابى" . الثانى ، إن هذا النشاط الإرهابى لابد أن يكون له أيديولوجية سياسية تحرض ، مهما بدت هذه الأيديولوجية شاذة بالنسبة لشخص خارج عن هذه الدائرة . إن العنف العشوائى بدون دافع سياسى لا يعد إرهاباً . فمهما كان من شىء آخر ، لم يكن تشالزمانسن " إرهابياً " . الثالث ، بالرغم من أن الإرهاب أشار أصلاً إلى الحكومة باستخدام الرعب ، كما فى عهد الإرهاب الفرنسى ، ففى اللغة الحديثة يفهم النشاط الإرهابى دائماً على أنه موجه لإحداث تغيير فى الحالة الراهنة ، ومن ثم ، فهو

يستهدف السلطات فى الدولة وأولئك الذين يساندون النظام المحاكم الموجود وحتى الأشخاص العاديين الذين يحتمل أن يكونوا موافقين ضمناً على استمرار حكم السلطات .

ويتعين وجود العناصر الثلاثة فى نفس الوقت لتشكيل الإرهاب . فقد ميز النشاط العنيف مع الأيديولوجية السياسية كثيراً من الجيوش عبر التاريخ . فيمكن للنشاط العنيف والذي يشتمل على اعتداءات على السلطات أن يكون صفة مميزة لطغمة من المجرمين . إن الأيديولوجية السياسية بالإضافة إلى النداء بالتغيير الجذرى يغذى أى حركة ثورية . ولكن لا الصليبيون ، ولا المافيا ، ولا المنظمة الوطنية الأيرلندية شين فين Sinn Fein ، مهما كان مشاعر الإنسان تجاههم ، كانوا أو هم إرهابيون بمعنى الكلمة الحديث .

وفى بعض الأحوال، يعد الإرهاب موضوعاً مثالياً للدراما الحديثة. فهو يعشق ويسرعة الفعل المشير، الجدل السياسى، والصراع الشخصى، ويسمح للجمهور بالنظر داخل جانب من المجتمع المعاصر غير الظاهر لهم والذي يحتمل أن يكون له صلة بحياتهم . ونرى هنا أن تدرس الوسائل التى اتبعتها اثنين من أكثر شُراح الدراما السياسية للقرن العشرين شهرة، وهم "بيسكاتور" و "برخت" فى موضوع الإرهاب فى عملهم المسرحى. ولفعل ذلك سوف نتطرق إلى شيئين متناقضين : الأول رحلة بيسكاتور فى بدء العمل الكلاسيكى ؛ والثانى ، المسرحية التى ، كما يرى برخت ، أشارت بكثير من الدقة إلى مستقبل المسرح . سوف أشير إلى إنتاج بيسكاتور لعام ١٩٢٦ "الصصوص" لشيللر Schiller ومسرحية "الإجراءات التى أتخذت" لبرخت The Measure , Taken والتى كتب عنها "برخت" عام ١٩٣٠ . كتب فريدرش شيللر "الصصوص" فى عام ١٧٨٠ عندما كان مازال فى المدرسة ، وهى تحمل كثيراً من علامات ليس فقط لمرحلة المراهقة عند شيللر ولكن أيضاً لما سُمى بفترة الخصوبة الأدبية فى حياته . وقد كُتب شيللر "السارقون" تحت تأثير شكسبير العظيم الذى ما كان يقدر له أن يأتى بدلا من كونييل وراسين كنماذج للمسرح الألمانى ، ولذا فالمسرحية تفتخر بوجود حبكة ميلودرامية غير واضحة الأصوات وغير منظمة . فهى تنتظم من خطابات مزيفة ، ورسائل متكررين ، وأخوين (الأول نبيل ، والثانى

شرير) وأباً عجوز وهو ، مثل جلوستر فى الملك لير ، يُخدع بغرض تصديق أن ابنه الطيب قد خانته وأن ابنه الشرير يحبه . إنها قطعة أدبية تُجيش بالبلاغة القوية والعبارات الفلسفية . وتنزلق المشاعر الفياضة فيها إلى درجة عادية . فمثلاً من الصعب تصور كيف أن الخبير الكاذب لموت الابن النبيل " كارل " ، يمكن أن يُستقبل بشئ غير المرح : " مزقت رصاصة يده اليمنى ولذا فإنه لجأ إلى يده اليسرى ليحمل اللواء ، وجدته فى مساء يوم المعركة وقد انهمرت عليه الرصاصات من كل حذب وصبوب . وحاول إيقاف الدم المتفجر بيده اليسرى ، فقد كان قد دفن يده اليمنى فى الأرض (٣) .

عندما حضر برخت عرضاً لـ " اللصوص " فى اجتماع نقابى فى عام ١٩٢٠ ، أدرك هو أيضاً صفاتها الميلودرامية . ومع ذلك ، كان شيللر مصدر إلهام للمجموعة الأولى من الإرهابيين النظاميين بالمعنى الحديث للكلمة فى الوقت الحالى وهم الذين اغتالوا قيصر الأسكندر الثانى فى مارس عام ١٨٨١ . وقد أعلنوا فى اجتماعهم الأول فى ليزج فى يونيو ١٨٧٩ أنهم سوف " يحاربون بالوسيلة التى استخدمها "وليم تل " (٤) ، فى إشارة مباشرة لمسرحية شيللر عام ١٨٠٤ . وبالنسبة لـ " اللصوص " ، فعلى مدى قرنين ، يمكن أن يكون لها الحق فى ادعاء أنها تحتل المركز الأول فى عالم المسرح بين المسرحيات التى تناولت موضوع الإرهاب . إن مسرحية مثل جوليوس سيزر ترسم بالفعل عملية اغتيال من خلال مؤامرة وتتضمن الإطاحة العنيفة بالنظام الحاكم ، لكن بروتس يقود انقلاباً من الضباط ، وليس مجموعة إرهابية . وبالمثل ، فمن الصعب أن ترقى إلى ذلك الكثير من الأعمال الدرامية المرتبطة بالشهيد المسيحى للعصر الذهبى الأسباني أو الكلاسيكية الفرنسية ، ذلك أن أبطال هذه الأعمال ، بالرغم من كونهم مخربين إلا أنهم يفتقرون إلى العنف بالكلية . وفى " اللصوص " يمكن للشخص أن يلحظ العناصر الثلاثة للإرهاب المذكورين آنفاً . إن الفعل يعدّ عنيفاً بلا أدنى شك ، حيث يشتمل على إحراق بلد واغتصاب راهبات فى دير . ومن الواضح أيضاً أن طغمة اللصوص تعمل خارج القانون ويسعون إلى تحطيم من فى السلطة . غير أن الجانب الوحيد الذى يرتاب المرء فيه هو : هل يمكن أن يتحدث بطريق سليمة عن الإرهاب هنا وهل هو مرتبط بأيديولوجية ما . فهناك كلام حول ما إذا كانت دوافع البطل سياسة أو

شخصية فى واقع الأمر ، وبالتأكيد ، يهتم كارل مور باستخدام العنف فى قضية العدالة وليس لتحقيق الثروة فقط :

هو لا يقتل لكى يسرق كما نفعل - فهو لا يبدو أنه يلقي للمال بالاً ... لكنه إذا ما وضع يده على صاحب أرض يعامل فلاحين كماشية أو على نذل يتزين بنياشين منهوبة والذي يفسد القانون ويُغْمَى عين العدالة بالرشوة ، أو أى لورد صغير فى لباسه الفخم - يا إلهى ، فهو إذاً فى عرينه يتحرك مثل الشيطان ، كما لو كان كل جزء من تكوينه ناراً من غضب (٥) .

ويلخص ذلك كارل نفسه فى الكلمات التالية : أنا لست سارقاً يتأمر مع النوم والليل ... إن عملى هو القصاص - و الانتقام هو تجارتى (٦) .

وبالرغم من هذا الموتيف " الروين هودى" فى إصلاح أخطاء عالم ظالم ، فما لا يمكن نكرانه أن الدافع الذى يحث كارل مور على أن يعارض السلطة ينبع أساساً من رفض والده الواضح له وليس من أى أيديولوجية سياسية مترابطة ، فهو يعارض الظلم لكنه ينصب نفسه حاكماً على مجموعة السارقين ويعاملهم باحتقار . وتبدو عباراته شبه السياسية مبهمة ومثالية ولا يمكن أن تشكل قاعدة لأى برنامج ثورى جدى . وتنهار مصداقيته كإرهابى أيضاً من خلال التزامن المتردد . وفما يلبث ضميره المستيقظ أن يخزّه مرات ومرات حتى أنه يعترف فى مرة " يمكنك أن ترتكب خطأ - صدقنى - ما يبدو قوة العقل يمكن أن ينتهى إلى كونه . يأساً (٧) .

وبعد اقتحام منزله العتيق بنجاح ، يتسبب مور فى موت والده وأخيه ثم يقتل عشيقته متذرعاً بذريعة يحوم حولها الشكوك. أنه لم يعد جديراً بها . وفى النهاية ، يسلم نفسه للسلطات عن طريق تسليم نفسه لرجل سوف يحصل على المكافأة التى رُصدت لمن يقتله وذلك ليستطيع إطعام أطفاله الإحدى عشر . وبالرغم من بعض المميزات التى يمكن أن تدعم القول : إن " اللصوص " هى أول مسرحية فى عالم المسرح تتعامل مع الإرهاب ، إلا أنه مما لا يجوز أن ينكره أحد أن المحور الأساسى لهذه المسرحية هى إظهار مصير شخصى لشخصين غير سياسيين على نحو جوهرى من خلال حلقات ميلودرامية .

وعندما قام ليوبولد جيسنر Leopold Jessner بدعوة بيسكاتور عام

١٩٢٦ للإخراج في مسرح مهيب في برلين ، قرر بيسكاتور أن يختار عملاً كلاسيكياً. وكان هذا إلى حد ما ، اعتراف منه بالعمل الشاق الذي قام به جيسنر بالفعل في تقديم الأعمال الكلاسيكية بطريقة تنتمي إلى الجماهير في العصر الحديث . وقبل جيسنر ، كانت تُعرض مسرحيات شكسبير أو شيللر أو جوته كأنها تحف ، كأسباب للبهاء التاريخي أو ، كما هو الحال في إنتاج ماكس رينهارت ، كفرصة لاستكشاف حقائق عالمية بطريقة مسرحية فعالة ، فعندما تم تعيين جيسنر كمدير المسرح الذي سبق أن كان ينتمي إلى القيصر نفسه ، وذلك نتيجة للثقلات التي حدثت بعد الحرب العالمية الأولى ، فقد افتتحه عام ١٩١٩ بإنتاج " وليم تيل : لشيللر والذي قدم فيه كفاح الشعب السويسري لتحرير وطنهم كتعليق على ما حققته ألمانيا الحديثة من الإطاحة بحكم كيزر Kaiser. ووصف الناقد إهرنج Ihering هذا الإنتاج بأنه " بطاقة الزيارة الثقافية " لجمهورية فايمر . وما هو مفهوم ، فكلاً من التقليديين الذين أرادوا لشيللر أن يؤدي عمله ووراءه خلفه من جبال الألب الخلاب ، والعناصر اليمينية الذين احتقروا أي شيء يحتفى بالجمهورية الجديدة كانوا كلهم في غاية الغيظ والحق . وتوقف العرض الأول حيث لم يلق إلا السخرية وبينما كان الممثل القائم بدور تل يعلن عن احتجاجه لدي الجماهير ، ثم استدعاء الشرطة لتعيد النظام .

إن تحديث الأعمال الكلاسيكية - وليس فقط وضعها لهامليت في زى العشاء وإلباسه رابطة عنق - لكنه المحاولة الجادة لكشف مدى الارتباط في عمل من أعمال الماضي للجماهير المعاصرة . وقد أصبح هذا اتجاهًا سائداً . وكان عرض برخت لرؤيته لمسرحية إدوارد الثاني " تأليف مارلو سنة ١٩٢٤ يوصف بأنه عرض مناسب . وقد وعرض جيسنر نفسه " ريتشارد الثالث " لشكسبير كتحذير ضد أخطار الدكتاتورية في عام ١٩٢٠ ، وبعد انتقام بيسكاتور بعرض " اللصوص " أنتج جيسنر هامليت عام ١٩٢٦ مستخدماً جو البلاط في إشارة واضحة منه إلى ألمانيا في الماضي القريب وكان كلاوديوس يوميء بطريقة جلية إلى كيزر فلهم "Kaiser Wilhelm" وفي عام ١٩٢١ قام مخرج آخر وهو إريك زيجزل بإخراج " اللصوص " في زى حديث كامل بالخيوط الحديدية ، والمدافع عيار ٩٨ ميلليمتر والأعلام الحمراء .

ومع ذلك ، فقد كان منهج بيسكاتور أكثر راديكالية بكثير من ذلك الذي اتبعه

زيجل . فقد قص النص بأسلوب جائر ، وحذف جُلّ النقاش الفلسفى ، وقلل المحتوى الميلودرامى وحذف أدوار بعض الشخصيات الثانوية . ومع ذلك ، فكان أجراً ما قام به هو أنه حول النذل القوضوى شبيجل بيرج إلى بطل المسرحية . وكتب بيسكاتور عن هذا التصرف فى كتابه " المسرح السياسى " قائلاً :

كان شبيجل بيرج هو حيلتى الدرامية ، منظمى ، الباروميتر الخاص بى . وكان عندى من " الأعصاب " أن أستخدم هذا الرجل الصغير لاختبار ما إذا كان كارل مور يمكن ألا يكون أحق رومانسى وأن عصاة السفاحين حوله هم بكل بساطة مجموعة من السارقين بالمعنى المباشر للكلمة ... وليسوا شيوعيين على الإطلاق ... وإنه لمشير للدهشة كيف أصبح هذا الرجل الصغير فقد كان نذلاً مثل شيللرى بمعنى الكلمة وكان هذا الرجل الذى يفتقد إلى أب حقيقى فى قصر من اللوردات فى الخلف ، والذى لم يكن البطل الأنيق العالى الصوت والذى لم يتمتع بأى من خصائص القائد " المحبوب " ! فهو كشف سر التعاطف عند شيللر كما أنه كشف النقاب عن الضعف الفكرى لمن فى الخلفية لكنه شرف صاحب الدراما بانسحابه - هو فقط - مع الجمهور الحديث بينما يبدو العالم الذى يحيطه ميتاً (٩) .

ولتوضيح هذه الفكرة ، فقد ألبس بيسكاتور شبيجليرج فى لباس الذى يشبه لباس شارل شابلن (حيث حظيت " الاندفاع الذهبى " The Gold Rush لشابلن بنصيب الأسد فى سينما برلين ذلك العام ، وقد تحول وجه شبيجليرج ليكون مثل وجه تروتسكى Trotsky " رجل فكر يهودى طموح ، يتحدث بتعاطف واع " كما وصفه الناقد كورت بينش (١٠) . ومن ثم ، جمع شبيجليرج بين انفصال المهرج وفطنة السياسى الثورى معطياً الوجه الآخر لكارل مور وعباراته المثالية .

والمثال على ذلك يكمن فى مشهد حيث يقنع شبيجليرج أصدقاء مور ليصبحوا سارقين . وبالنسبة لشيللر ، كان ذلك نوعاً من النذالة ومصدر مأساة كارل مور ، إذ إنه الآن يدفع لفعل الشر كما وقع مكبث تحت إغراء الساحرات . وفى صياغة بيسكاتور فإن شبيجليرج يزد وعي الطبقة العاملة المجردة من حقوقها ويدفعها إلى القيام بعمل عنيف له توجه سياسى . وفى الواقع ، فإن شبيجليرج كما رسمه بيسكاتور يحول سارقى شيللر إلى مجموعة إرهابية . وتوضح التوجيهات المسرحية التى يصدرها بيسكاتور

بأنه يرغب في أن يجعل هذا التحول يؤدي إلى حياة من الجريمة العنيفة . ويتعين على شبيجلبيرج التحدث إلى العصاة " كأنهم أطفال وقد أصبحوا مزعجين نوعاً ما من خلال تأكده " وبعد ذلك " وبدأوا يبتسمون بهدوء ويمرح جذاب لكنه يشويه المأساة " ويسترسل وارتسمت هذه الابتسامة على وجه الآخرين ؛ فقد تغلبوا على بؤسهم ، فالمشهد موثر وعلى حد قول هيو روريسون Hugh Rorrison : " هذه الرجال هم عمال من الطبقة البروليتارية ، وشبيجلبيرج هو الناطق باسمهم ، فهو لم يعد شريراً ومحتالاً لكنه الآن متعاطف وله القدرة على الإقناع .

" وما يمكن التنبؤ به ، يبدو شبيجلبيرج هنا كاسف البال ذلك لأن المجموعة قررت أن يعينوا كارل مور قائداً لهم ولكن ، كما في النص الأصلي لشيللر ، ليس فقط بدافع الطموح الذي أحبط بل لأنهم سوف يقتادهم الآن رجل يتصرف بدافع شخصي ومفرط المثالية بدلاً من إحساس حقيقي للغرض السياسي .

ويجري تغيير على موت شبيجلبيرج في صيغة بيسكاتور . فعند شيللر ، نجد أن حسده واحباطه لكونه منقاداً من قبل رجل مبادئ أخلاقية عالية يجعله يقنع سارق من زملائه ، رازمان Razmann ، أن يسرق كارل مور ويقتله . إنها خطة ثار شخصي سهلة ، وهي محاولة لتأكيد قيادته الشخصية على مجموعة السارقين . أما صيغة بيسكاتور ، والتي ما تزال تحتوى على كثير مما هو في النص الأصلي لشيللر ، فتقول الآتى : شبيجلبيرج (إلى رازمان) : نعم ، يجب على الأشياء أن تتغير ، فإذا كنت الرجل الذي دائماً ما تصورت أن تكونه ، رازمان ! فإننى أرى بوضوح أن الأشياء لابد أن تتغير . فقد ضل الرجل - وهم يعتقدون أنه مفقود تقريباً - رازمان - وظن أن ساعته الأخيرة قد جاءت ، ها ؟ ألا يتفجر الدم فى أوداجك عندما تسمع أجراس الحرية تدق ؟ أليس لديك الشجاعة أن تفهم إشارة واضحة ؟

شوايزر (يسحب خنجره بغضب) : أيها الخنزير ! (يطعنه ويرذيه قتيلاً . البيت السادس من أغنية السارقين تهمس بنغم . مات شبيجلبيرج ، إنها حقاً ميتة رائعة ، فهو يرقص بينما يغنى السارقون - وتبدد كل معالم المأساة الساخرة والتي كشفها شيللر. تبدو فى هذه الرقصة) .

شبيجلبيرج (بينما اللصوص يغنون) : يالكم من عبيد. أطفال السياسة أجراس

الحرية تدق (البيت السابع يُسمع بصخب ، أو بعويل تقريباً ، ثم تأتي فترة توقف ، بينما يلقي شبيجلبيرج حتفه تحت خشبه المسرح وقد أغمدت السكين في صدره . وفي لحظة الموت ، يحملق في الفراغ !)

ففي صيغة بيسكاتور يوحى موت شبيجلبيرج بأنه موت حالم شيوعى . فقد استبدلت الرغبة في الثأر بنداء للحرية ، ويشهد غناؤه للعالمية على نبل رؤيته . وما يجدر الإشارة إليه أيضاً أنه في كثير من الأوقات تحتوى الصيحات المنتشبة بجرس الحرية والموسيقا الشاعرية المصاحبة لموت شبيجلبيرج على كثير من نوع التعاطف الذى عمد بيسكاتور لحذفه من مسرحية شيللر ، وهي نقطة سنعود إليها بعد ذلك .

وبطريقة أخرى ، أيضاً ، شدد إنتاج بيسكاتور من اللصوص على المظاهر السياسية للعمل الأدبى . فعند شيللر ، يبدو منزل كارل مور كقلعة من العصور الوسطى يسيطر عليها أبوه الضعيف حتى يحبس الولد الوغد فرانز والده . أما عند بيسكاتور ، فقد صمم تروجوت ميللر Traugolt Muller مجموعة من الملابس تذكر المرء بمسرحية " السفينة الحربية " لأينشتاين والتي كانت قد تم عرضها للتو فى برلين . وأصبحت قلعة مور الآن حصناً تبرز منه الأسلحة ، يسيطر عليها شخص أوتوقراطى (حاكم مفرد) نشط (" نشيط ، ويتمتع بلياقة بدنية وذو روح عالية " كما يذكره كتاب التلقين) . ومن ثم ، حينما يقتحم اللصوص القلعة فى الفصل الخامس ، يبدو هذا وكأنه عمل ثورى ، وتنتهى المسرحية ، ليس " بتسليم (كارل مور) نفسه للشرطة لكن بصيحات " الحرية ! الحرية " .

إن محاولة بيسكاتور أن يجعل مسرحية شيللر كمساهمة تجاه الصراع الطبقي ، وإعادة تقييمه لشخصيات كارل مور وشبيجلبيرج ورفعها من شأن مجموعة لصوص إلى مجموعة من أوائل الثوريين الشيوعيين ، كما يمكن التنبؤ به ، لاقت الاستهجان من جانب دوائر عديدة . وكما يذكر بيسكاتور فى " المسرح السياسى " فإن بيرنهارد ديبولد شعر أن هذا التحديث للأعمال الكلاسيكية هو عمل خاطئ : لا يمكن للمرء أن يجمد الأعمال الكلاسيكية كما فعل ذلك بيسكاتور ؛ فالمطلوب ليس أعمالاً شبيهة بكوريولينى وكارل مور ، والتي تم تغييرها فى الشكل والمضمون حتى إنها لم تعد معروفة من الناحية الجمالية ، لكن المطلوب هو ، بكل سهولة ، مسرحيات جديدة من

مؤلفين جدد . فكارل مور ، والذي تم إنزاله من على عرش الأبطال ، لم يهب شيللر حياة جديدة على أشلائه ؛ فعندما أصبح شبيجليرج البطل الأخلاقى ، يموت شيللر في النهاية ميتة الأعمال الكلاسيكية ... إن دراما شبيجليرج لا يمكن أن تُستقى من شيللر ، لكنها لا بد من كتابتها من جديد ، ولنقل ، يكتبها برخت (١٢) .

ومما يشير للاهتمام أن ما كتبه برخت عن المجموعات الثورية - يعد أقل بكثير مما هو متعارف عليه . وحسب معلوماتى فإنه لم يصور أبداً إرهابيين بالمعنى الذى حددته . وكان أول تقديمه لصورة الثوريين في " الاسبرطيين " فى مسرحية من أوائل أعماله وهى " طبول في الليل " والتي قدمت لأول مرة في ميونخ عام ١٩٢٢ ، لكن وجهة نظره لنشاطاتهم مشار للشك ، حيث نرى البطل كراجلر يفضل أن يختلى بامرأته عن أن يحارب فى سبيل ثورة فقد فيها الأمل . وفى " الأم " (عام ١٩٣٢) ، نلاحظ التربية السياسية لا مرأه بسيطة ، غير أنه ليس هناك أى إحياء بأن المجموعة الثورية التى تصبح جزءاً منها ملتزمة بمخطط عنف إرهابى . وفى " بنادق سينورا كرار Senora Carrar - ١٩٣٧) نجد أن أبناء سينورا كرار متورطون فى أعمال عنف ، ولكن فى حرب أهلية وليس كإرهابيين . وفى " الخوف والبؤس فى الرايخ الثالث " (١٩٣٨) نجد أنفسنا أمام مجموعات مقاومة تحارب الفاشية ، ولكن أيضاً لا توجد إشارة أنهم سيتبعون أى شىء إلا الوسائل السلمية . ومن أعماله نجد مسرحية " أيام الكوميون " Commune (١٩٥٦) تتناول مشكلة الحفاظ بالقوة على الثورة ، وصيفته لـ أنتيجون (١٩٤٨) تُظهر شخصاً واحداً . معارضاً تماماً للحكم الطاغى . لكن فى "المسرحية التعليمية" التى ظهرت فى (بداية الثلاثينات) ، نرى فيها برخت وقد اقترب كثيراً جداً لتحليل ظاهرة الإرهاب .

وجدير بالذكر والتوضيح أن " المسرحية التعليمية " شكلت مفهوماً جديداً فى الدراما ، حيث إنها استهدفت تعليم الطبقة أكثر من إمتاع الجماهير . وعندما عُرضت أهم مسرحية فى هذا الصدد وهى مسرحية " الإجراءات التى اتخذت " لأول مرة على مسرح الفيلهارمونك فى برلين فى ديسمبر ١٩٣٠ ، فإن ما يدعى بـ " كورس التحكم " قد قام بغنائه ثلاثة آلاف عامل . وتصف هذه المسرحية الجهود التى بذلها المحرضون الشيوعيون الذين تم إرسالهم من موسكو إلى مدينة صينية لإشعال جذوة الثورة . لكن

جهودهم قد كَبَلَهَا الحماس المفرط لشخص من قرناتهم ، وهو ما يدعى " بالرفيق الصغير " . وعندما هددت تصرفاته بالقضاء على مساعيهم الثورية ، فقد اتخذوا القرار الذى وافق عليه الرفيق الصغير نفسه بأن يتم إعدامه ويلقى بجثته في حفرة من الجير . ومن هنا ، فالبرغم من أن العنف الموجه سياسياً يشكل ذروة هذا العمل الأدبى ، إلا أنه عنف موجه ضد عضو فى مجموعة ثورية وليس ، كما هو فى معظم أشكال الإرهاب ، ضد العالم الخارجى .

ويمكن للمرء أن يحاول توسيع نطاق مفهوم الإرهاب إلى استخدام الرعب لتأديب أعضاء مجموعة ما . وبالطبع ، وغالبا ما يبدو أن بعض الأعمال الوحشية الإرهابية تنحط إلى استعراض الشجاعة تجاه التابعين للشخص بدلاً من وجود أى هدف واضح آخر ، ومع ذلك ، فالموت العنيف الذى تعرض له " الرفيق الصغير " يعد آخر ملجأ ، وليس تهديداً أُعْمِلَ ضده . فعندما فشلت كل الجهود لتعليمه النظام الصعب للثورة الشيوعية تم قتله ، ويحدث هذا ، كما أسلفت ، باستسلامه التام . كورس التحكم : لم يكن سهلاً فعل ما كان صحيحاً . فلم يكن أنت الذى أصدرت الحكم ، لكنها الحقيقة .

المعرضون الأربعة : سوف نكرر معادثتنا الأخيرة

المعرض الأول : سوف نسأله ما إذا كان سيوافق ، فقد كان محارباً شجاعاً .
المعرض الثانى : ولكن وحتى إذا لم يوافق ، لابد أن يختفى نهائياً . يقتلونك رمياً بالرصاص ، وطالما أنك ستعرف ، سوف تكشف مهمتنا . ولذا فلا بد من قتلك رمياً بالرصاص والقائك في حفرة الجير ، حتى يحرقك الجير حرقاً ولكننا نسألك : هل لديك أى مخرج ؟

الرفيق الصغير : لا

المعرضون الثلاثة : وهنا نسألك : هل توافق

الرفيق الصغير : نعم . أرى أننى تصرفت دائماً بطريقة خاطئة .

المعرضون الثلاثة : ليس دائماً (١٣) .

النعمة هنا باردة وموضوعية ، حيثُ قدم قرار قتل الرفيق الأصغر على أنه عقلانى

وضرورى . ولكننا يحق لنا أن نسأل كيف يكون هذا عقلانياً أو ضرورياً . فلا يوجد هناك مناقشة ، كما يمكن أن يوجد فى عمل أدبى واقعى ، ينتظم نتائج بديلة . فلا يوجد تفسير كيف أن إبعاد صديقهم سوف ينقذ الثلاثة الآخرين وعملهم الثورى . فالمحرضون عُرفوا على أنهم أجانِب فى المدينة . ولديهم خمس دقايق فقط للوصول إلى قرار ، حيث إن السلطات تتعقبهم . فهل ستتخلى هذه القوات عن ضالتها عندما ترى ثلاثة رجال فقط ، أو هل القضاء على الرفيق الصغير سوف يسمح للثلاثة الآخرين أن يختفوا تحت الأرض فى خمس دقائق ؟

ألا يكون أكثر لياقة أن يُستخدم الرفيق الصغير كطعم للقوات ؟ إن هذه الأسئلة لم يتم مناقشتها كما أنها من المحتمل لم يكن مقصوداً طرحها . وما يشير الاهتمام ، فإن بعض الصيغ الأخرى السابقة للمسرحية تقول على الأقل باحتمالية تهريب الرفيق الصغير إلى الوطن مرة أخرى عبر الحدود ، لكن الصيغة المذكورة آنفاً ، والتي تم تحضيرها من أجل " الأعمال الكاملة " لم تتطرق إلى هذا الاحتمال . والحقيقة أن اللغة غير العاطفية الموحية بالموت هى التى خدعتنا لتتصور أن القرار كان عقلانياً تماماً وأن علينا ، تبعاً لذلك ، قبوله ، بنفس الدرجة التى قام بها مسرح الشاعر والذى طالما استخف به برخت باستلاب مشاعرنا ، وقد أكد برخت ، فى واحدة من أول القطع الأدبية التى تناولت المسرح الملحمى ، أن عواطف المشاهد لا تُثار بسبب أنه لا يوجد مخرج للبطل ، وإنما لأنه كان يوجد مخرج . ومع هذا ، فى حالة الرفيق الصغير ، يدعونا المؤلف للاعتقاد بأنه ليس هناك أى بديل لموته المروع .

وما يمكن أن نلاحظه هنا ، فى كل من بيسكاتور وبرخت هو مهارة غير موفقة ، والتي تدعى للمسرح السياسى وضوحاً جديداً بدلا من غموض العصور الأولى لكنها هى ذاتها تعاني من نقص فى النقاش العقلانى . وفى فصل من فصول " المسرح السياسى " الذى يتناول " اللصوص " ، يذكر بيسكاتور أن احتياجات الفن تتخلص فى " حالة العقل الرشيد والصافى " (١٤) . ومع ذلك ، كما رأينا ، فبينما هو يسخر من المثالية الساذجة للقرن الثامن عشر الذى يمثله شيللر ، فإنه ، بتناوله لموت شبيجلبيرج ، يقدم بالكاد مثلاً يحتذى فى الوضوح أو المنطق . فقد كان برخت على علم تام بالأخطار التى تحيق بشبه الثورة فى الدراما : " العاطفة التى يبديها (الممثلون) عندما تكون

زوجاتهم على المسرح خائنات قد أبدوها هم أنفسهم عندما خفض الرأسمالي الأجور . فلم يعد الجمهور فى حالة ترقب ما إذا كان روميو سيحصل على جوليت ولكن ما إذا كانت الطبقة العاملة ستستولى على السلطة " (١٥) .

وفى عام ١٩٥٥ ، أعرب إرنست شوماشر Ernst Schumacher وهو ناقد ألماني شهير عن شكوكه حول نوعية المسرح الذى يقدمه بيسكاتور : " لقد كان إدخال المشاهد فى العمل ، وإزالة الفاصل بين المسرح والحقيقة ما اجتهد بيسكاتور لتحقيقه ، وهو الشيء الذى جعل الوهم المسرحى مُلبساً تماماً . يُسمع للمشاهد بأن يفكر بوضوح " (١٦) .

وعلى الرغم من ذلك ، قام برخت بمحاولة أكثر جدية بكثير لتغيير ليس فقط المضمون لكن أيضاً الشكل واستقبال المسرح الحديث . ومع هذا ، كما رأينا ، ففى بعض أعماله التعليمية ، لم يكن إلا فيلسوف حكيم فى المرحلة التى عنى أن يكون فيها كذلك . وتحدث عن معالجته الشخصية بوضوح تام عندما ذهب إلى : " أن يقوم المشاهدون من " الإغماء " ، وأن نحارب التداعيات " الحرة " ، يمكن وضع مجموعات من الكورس الصغيرة فى الصالة لتوضيح الموقف الصحيح لهم ، ودعوتهم للإدلاء بدلوهم ، واستدعاء خبرتهم لكى تساعدوهم ، وممارسة الضبط " (١٧) . وكما يعلق جون بيتر John Peter بعبارة : " إنه من الصعب أن نتصور من هذه القطعة المملة كيف أنك تحارب التداعيات الحرة للأفكار فى عقول الناس وفى نفس الوقت تدعوهم ليصوغوا وجهة نظرهم . لكن قصد برخت واضح جداً : فهو يرى استخدام المسرح لأغراض الاقناع المباشر " (١٨) .

وما يمكن أن نلاحظه هنا هو ظاهرة تشير حب الاستطلاع ، وهى أن اثنين من كبار الشخصيات فى المسرح السياسى للقرن العشرين يعالجون مشاكل إحداث ثورة عن طريق العنف فقط بأسلوب هامشى (١٩) . وما هو أكثر إزعاجاً ، أن يشترك الرجلان فى مميزات معينة للإرهاب فى عملهم المسرحى . ذلك أنه ، مثل الإرهابيين ، إذ إنهم تحت غطاء العمل السياسى العقلانى يعملون بطريقة لا تسمح بنقاش . وطبقاً للمصطلحات المسرحية ، فإن موت شبيجلبيرج أو قتل الرفيق الصغير يعرض قدراً قليلاً من النقاش السياسى بقدر ما يمكن للمرء أن يجده فى حالة " مسرحية سيارة

ملغومة " أو اختطاف رهائن . فبسكاتور لا يدين عنف كارل مور ، فهو منزعج فقط من عدم وجود دافع سياسى قوى لهذا العنف . وبالمثل ، يرفض برخت الإنسانية التلقائية للرفيق الصغير لصالح نظام الجماعة البارد القاتل . إن خضوع الرفيق الصغير للفتك به والقضاء على جثته فى حفرة الجير كل ذلك يُعَقِّلُ العنف المرتكب ضده ويجعل العمل الإرهابى يبدو مستساغاً .

أن يتسامح ببسكاتور وبرخت فى مسألة استخدام العنف كوسيلة للكفاح السياسى هو أمر مفهوم ، إذا نظرنا إلى حاجتهم الملحة لمقاومة الفاشية . لكن أن يفعلوا ذلك بنقاش عقلانى شاحب فهذا هو ما يشير الانزعاج .

الجزء الثانى الدراما المعاصرة

الفصل الخامس

نماذج فردية وجماعية للإرهاب في الدراما التعبيرية الألمانية

بقلم لادو كرالج Lado Kralj

احتل الإرهاب ، أو بالأحرى (١) العنف الإرهابي ، مكاناً محورياً في الجدل الدائر حول كتابة المسرح التعبيري الألماني . فهو قد ظهر ليس فقط في المسرحيات المكتوبة ولكن أيضاً في المزاج النفسي للكتاب أنفسهم . ودائماً ما مَيَّز علاقتهم ببعضهم من جهة وبالعالم بأسره من ناحية أخرى . ونظراً لأن الدراما كانت أهم الأجناس التعبيرية المكتوبة ، فقد حَوَّت كل الملامح الأيديولوجية للتعبيرية كمذهب ، بما في ذلك الإرهاب . ويتناول الجزء الأول من هذا المقال المخاوف والعنف الذي ينبع من الاستجابة للإرهاب بين كتاب المسرح كجرمة بينما يتطرق الجزء الثاني إلى مغزى الإرهاب في الحبكة الدرامية لروائعهم .

وفي نطاق التعبيرية، يبدو صيت الشعر شاحباً أمام الدراما والتي بدورها، لا تحظى إلا بوضع أدنى بجانب الجنس شبه الأدبي مثل المانفستو Manifesto والذي طرق بابه كل الكتاب التعبيريين ذلك لأن معظمهم يرى أن نشر العديد من أشكال المانفستو كان واجباً أخلاقياً بحتاً . فكيف لنا أن نفسر هذا الهرم من الأجناس الأدبية في حركة كانت متمردة أو هدامة ؟ وبمعنى ، كانت أمراً سياسياً قاطعاً . ولا بد للمرء أن يدرك أن الحركة التعبيرية بدأت كظاهرة سياسية ، بمعنى أنها دخلت حيز الوجود كأيديولوجية جديدة والتي كانت ، بدورها ، ناقدة ، ومناضلة ، ومثالية ومتسلطة وشمولية . إن الانتصار لهذه الأيدولوجية كان عبر الأزمان هو أولى أولويات الكاتب . فقد نُظِرَ للفن على أنه ثانوي ومهمته أن يساعد الأيديولوجية الخاصة به على تحقيق النصر .

في اللحظة التي يُسلب من الأدب ذاتيته ويعامل فقط كمساعد للأيدولوجية ، فإنه يتوقف عن أن يُنظر إليه على أنه أي شيء أكثر من كونه وظيفياً أو نفعياً . وهذا ما حدث للتعبيرية الأدبية . فقد وُجِّهت الطاقات إلى إنتاج أشكال من المانفستو تخدم أساساً أيديولوجية الحركة . ونادت هذه البيانات بقيم أخلاقية جديدة ، وكانت أيضاً

القاعدة للاجتماعات العامة حيث يمكن قراءتها بصوت مرتفع على الجماهير المجتمعة . وكان الإلقاء شبه المسرحي أساسياً لمفهوم التأثير الدرامي والدراما على خشبة المسرح حيث قام بتقليد سياق المانفستو المرتبط بالجمهور في نواح عدة كشكل من أشكال التواصل بين المتحدث والجماهير . وغالباً ما فضل الأيدلوجيون التعبيريون استخدام مصطلحات خاصة مستعارة من المسيحية لإبراز الطموحات شبه الدينية والحماس الكائن في مثلهم الجديدة . ومن ثم ، أطلق اسم " مكان الطائفة " (يقصد بها الطائفة الدينية) على المسرح وسُميت الدراما " بعثة " أو في مزيد من الحالات " بشارة " وكانت وظيفة البشارة هامة جداً لدرجة أن الدراما التعبيرية كانت غالباً ما تسمى بـ "دراما البشارة " وهو مصطلح يستخدم في البحث حتى وقتنا الحالي ! وفي الشعر ، لعبت " البشارة " دوراً بمكان الطائفة واعتمد بالإضافة إلى تقديمه السمعى على الكلمة الشفهية تقريباً كلية . وبالنسبة للنثر ، لم تستطع الحركة التعبيرية أن تجد استخدام كثيراً لها . فالنثر بطبيعته غزير وقدرته على أحداث تأثير عاطفي فوري ضعيفة لدرجة لا تسمح له أن يكون جنسياً تعبيرياً أصيلاً (٢) .

كان لمفهوم الدراما كبعثة أن يبشر بالأفكار ذات التأثير الحاسم على القالب الفني . فقد تخلت الدراما التعبيرية عن طلبها للمنطق السببي للحبكة الواحدة والشخصيات المعتمدة على الاستقراء . وبدلاً من ذلك ، قدمت تركيباً مفككاً لـ " أحوال العقل " التي يمكن فهمها بشكل استعاري كأمثلة أخلاقية يحتذى بها جمهور المشاهدين . وسُمح للمشاهدين أن يروا الحج الروحي للبطل المسرحي تجاه هدفه الأخير ، والذي كان إما تطهير العقل أو ثورته . ومن ثم تتناغم الدراما التعبيرية ، كما ذهب سوكل (Sokel) ، مع "الملحمة" أو "الروائية" . أكثر منها منظراً درامياً بحثاً (٣) . فبدلاً من حبكة قوية النسيج ، نجد تركيباً ينطوي على التسلية أو تُنسل فيه روح الحج ، وسلسلة من الصور والمواقف مفككة الصلات . وقد أخذ هذا النموذج من سترندبيرج (Strindberg) لكنها يمكن أن تبحث فيما وراء ذلك في المعجزة المسيحية والمسرحيات المفعمة بالعواطف . وقد اتبع برخت ، والذي كان عمله الأدبي قريباً جداً من أعمال التعبيريين ، نفس النموذج وقام بتطويره مسرحياً كمسرح " ملحى " . لكنه كان هناك اختلاف أيديولوجي واضح . فكما يرى سوكل ، فإن التعبيريين " سَعَوْا إلى

جذب المشاعر ، بينما حاول المسرح الملحمى لبرخت أن يستهوى العقل الناقد فى جمهوره " (٤) .

فما هى بالضبط الأفكار التى كان من المفترض أن تقدمها مسرحيات " البشارة " للمشاهدين ؟ إن الاجابة هنا صعبة ، حيث لم تكن الأيديولوجية أبداً دقيقة أو متجانسة . بل على العكس ، كانت مليئة بالتناقضات . وفى الأصل ، فإن القاسم المشترك يكمن فى روح الرومانسية ، وفى جو من الذاتية فى أعلى درجاتها والتى تحدث باسم " العبقرى " وتتحدى كل مؤسسات العالم الاجتماعى وبخاصة أسلوب حياة الطبقة المتوسطة فى ألمانيا . وينبغى علينا أن نتذكر أيضاً أن الأمل المُحبط للجيل السابق من الطبيعيين والرمزيين ، وهو الأمل أن نهاية القرن سوف تخلق عصراً أكثر سعادة وإنسانية للحضارة الأوروبية . وكما أنه لم يتحقق ذلك ، فى نظرهم ، كان رد فعل التعبيرين يضح بالمرارة والإحباط وهو الشئ الذى كان يمكن التنبوء به ، وقد أصبح هذا أشهر ميزة لكتاباتهم . فضلاً عن ذلك ، كان لديهم خوف دفين من الحياة الحديثة، ومن الأشكال السريعة للمدينة والتصنيع فى المجتمع الألمانى الحديث . وهم يفترضون فرضاً متشائماً أن هذه الأشياء لا يمكن أن يواكبها الفرد؛ ومن هنا تفاقمت نقيمتهم وتحولت إلى نقد للمجتمع . استطاع أن يكون عدوانياً ، ومصلحاً من ذاته ، ومتسلطاً ، ومدمراً لذاته كل ذلك فى نفس الوقت . إن المهمة الحقة فى تخطيط المجتمع الموجود لبناء آخر أفضل تسمح بأى شئ . وقد اشتهر التعبيريون بفهمهم المبهم للعالم الجديد والإنسان الجديد فى المستقبل . فهم قد مالوا إلى التمسك بالبلاغة المسهبة والتى كانت مثالية ، وشاعرية ، وساذجة ولم يكن لها قاعدة قوية فى الحياة المعاصرة . كانوا دائماً ضد كل شئ ولم يكونوا يفضلون أى شئ .

وفى المجتمع الألمانى ، كانت الحركة التعبيرية هامشية ثقافياً واجتماعياً . واليوم، يمكن أن يطلق عليهم شبه ثقافة أو ثقافة مضادة . لم تكن أفكارهم فعالة فى النفاذ إلى جمهور عريض . وتجاهل المستعرضون للصحف والمجلات عملهم أو تعاملوا معه بسخرية واحتقار . إن النخبة من الذين نصبوا أنفسهم أنبياء والذين رأوا أنفسهم يصلون إلى الإنسانية جمعاء كانوا فى حقيقة الأمر أكثر قليلاً من مجموعة صغيرة من المفكرين البويهيمين يروجون لأفكار بينهم . وإنطلاقاً من مكان تجمعهم فى كافيه دى

وستان فى برلين Cafe des Westens ، قاموا منذ عام ١٩١٠ وحتى مراحل تالية بالترويج لاعتقادهم الراسخ أن مجمل الحضارة الأوروبية كانت تقترب من نهايتها فهى الآن ساكنة متهالكة وميتة . وكانت كل أزمة أو كارثة تلقى الترحيب وتصبح خيراً وبركة بالنسبة لهم . وعلى سبيل المثال ، فإن وصول هالى كوميت Halley Comet فى عام ١٩١١ (نيزك هالى) كان ينتظر بكثير من التلهف حيث إنه كان من المتوقع أن يتصادم مع الأرض ، الأمر الذى دفع جاكوب فون هوديس Jacob Von Hoddis ، أن يكتب قصيدته التعبيرية الأولى التى تحمل العنوان المميز " نهاية العالم " . وطالما تلهف التعبيريون للحرب ، " حتى لو كانت حرباً غير عادلة " ، كما يرى جورج هيم ، إذا كانت فقط ستدمر مناخ التوتر غير المحتمل والساكن لسلام متعفن لزج (٥) . وجاءت الحرب العالمية الأولى كتأكيد على الأمنيات والتكهنات لكثير منهم . ومع ذلك ، فإن دخولهم الفعلى فيها كان شيئاً آخر حيث أصبح كثير منهم موالين للسلام .

وفى هذا الجو من السخط ، أحس التعبيريون بواجب أخلاقى لتطوير كيان جماعى جديد تماماً . لكن هذا لم يكن سهلاً . فقد كانت العقيدة التعبيرية طائفية ودائماً فى تغير . فإن خير اليوم يمكن أن يتحول إلى شر الغد ، وأخلاقيات اليوم يمكن أن تهبط إلى انحطاط أخلاقى فى الغد . وكان شغلهم الشاغل هو مواكبة تطور الزمن حتى لا يُنظر لأحدهم على أنه رجعي من جانب أبناء نحلته . ومن ثم ، مال الاتصال لأن يكون هستيرياً ، عصبياً وحتى إرهابياً . وتمخضت السلبية عن نوع من الإرهاب النفسى . وتوضع مذكرتان لاثنتين من التعبيريين المعاصرين الثانويين ، فريدريش شولز مايزر Friedrich Schulze Maizier وريتشارد ميور Richard Meyer ، شيئاً من هذا الجو من الرعب النفسى . وفى تناوله للبيئة التى أحاطت بدير نيوكلوب ، وهو مكان تجمع مشهور حيث تم عرض المسرحيات التعبيرية ، يكتب شولز مايزر : " نادراً ما تأثرت كثيراً بالضعفينة الكامنة فى نفوس المفكرين كما كان تأثيرها فى غمار هذه الحلقة الموهوبة فى برلين . وغالباً ما تشعر أن المرء هبط على قبيلة من القتلة " وعن كافيه دى وستان ، يقول ميور " لم نكن نفكر كثيراً فى الشعور القوى بأن يُكتب عنا وعن ترقبنا لاحتمال أن نُهاجم بكلمات حادة مثل الجير الحى أو حمض

الكبريتيك. وكانت العداوة التي لا تصدق التي وجب علينا أن نواجهها تحس في الجو ... هل ظهرت جبهات أخرى ؟ هل سيتم الكشف عن مارق آخر ؟ ما هو المعسكر الذي هدد بالانفصال ؟ هل تسمع أصوات مشثومة ، في أعمدة الصداقة المتينة ؟ من الفائز ؟ من الخاسر ؟ (٦) .

وكان للأيديولوجية التعبيرية ثلاثة مصادر أساسية " الفوضوية والاشتراكية وكتابات نيتشة ، بخاصة أولئك الذين يتناولون العدمية . ففي " أصل الأخلاق " Genealogy of Morals ، أعلن نيتشر أن الحضارة والثقافة الأوروبية اعتمدت على مبدأ أخلاقي زائف يتعلق بالمسيحية المنهدمة في الوقت الحاضر . وبمجرد أن أدرك الشخص في العصر الحديث أن الله ميت ، انهار النظام المسيحي برُمته وتمخضت العدمية عن ذلك . وأصبح التعبيريون منجذبين إلى الاستعارات التي استخدمها نيتشه ليلقي الضوء على العدمية من أمثال : انعدام التوجه ، الأفول ، المرض ، الانحلال ، الجنون ، السقوط في الهوة ليس لها من قرار ثم الموت . وأصبحوا أيضاً يميلون إلى البديل الذي اقترحه وهو التأكيد على الإرادة الصلبة والمنتشية للسيطرة .

وبالرغم من أن أفكار التعبيريين لم تلق إلا التجاهل من جانب الباحثين والجماهير العادية ، إلا أنها كانت أقرب إلى زائتجاليست (Zeitgeist) مما أدركه كلاً من التعبيريين أنفسهم أو أعدائهم . وبالرغم من تعبيراتهم الشاذة ، واعتقادهم في الغفران اللحظي ، وميلهم إلى الجماعية وعدم تسامحهم مع أولئك الذين لم يعتقدوا بذلك ، ومناصرتهم للإرهاب كل ذلك معناه أنهم قدموا ، في ثورتهم العقلية ، الملامح الأساسية للشمولية الجديدة والتي كانت تصيب أوروبا بالتشنج في العشرينات والثلاثينات . لكنها ، بالنسبة لهم ظلت في حيز الاستعارة . وإذا استخدمنا مصطلحات فرويد Freud ، فقد كانوا يرتقون بالكوابيس السياسية الحادثة في عصرهم بإدخالها في الوعي فقط من خلال لغة الاستعارة . وكانت التعبيرية بالنسبة لكل من النازيين والشيوعيين الستالنيين في ذلك الوقت عبارة عن منافس ثقافي غير مرغوب فيه .

ففي عام ١٩٣٣ ، قام النازيون بإحراق الكتب التعبيرية وفي نفس العام شجب جورج لوكاكس Jeorg Lukacs ، وهو ناقد مركسي من المجر ، الحركة في المنفى

فى موسكو . فبالنسبة له ، كان التعبيرىون الفرع الأدنى من مجتمع منحل ، وأرادوا أو لم يريدوا ، أن يشكلوا إرهاباً بالفاشية . ومن خلال طبع مقالته فى مجلة "الأدب العالمى" الألمانية والتي تتخذ من موسكو مقراً لها ، تغاضى لوكاكس عن شكل من أشكال الرقابة ، والذي يشبه حرق الكتب . وكانت الحكومة السوفيتية قد بدأت لتوها فى اتهام الحركة المستقبلية الروسية بالرسمية والانحلال ، وكانت الحركة المستقبلية هذه قرينه الطليعة للتعبيرية الألمانية .

كان هناك نموذجان مختلفان للعنف الإرهابى فى الدراما التعبيرية : واحد فردى والآخر جماعى ، وقد تبع الآخر الأول من الوجهة التاريخية . وفى النمط الأول ، والذي كان سائداً حتى بعد الحرب العالمية الأولى ، يقوم الكتاب المسرحيون بتطعيم البيئة الاجتماعية المتغيرة بمظاهر العدمية القادمة والتي تنبأ نيتشة بها . وفى هذه البيئة ، يظهر البطل وكان يسمى " الشاعر الصغير " أو " العبقرى " وهو عادةً ما يكون نسخة من النفس الأخرى للكاتب المسرحى ، وهو يقاوم وضعاً غير محتمل من خلال أعمال يائسة ، مثل القتل أو ، إذا أردنا ، الدقة ، قتل الأب . والذي كان هاجساً شائعاً موجوداً فى عنوان مسرحية أرنولت برونن Arnolt Broren " قتل الأب " (فايترمورو Vaternorn ١٩٢٢) . وتحدث الثورة هنا فى دائرة العائلة المغلقة، حيث كان هدم العائلة التقليدية يُنظر إليه على أنه الخطوة الأولى فى اتجاه ثورة اجتماعية أوسع . وبعد الحرب أصبح الموضوع أكثر جماعية وانتشاراً . وهنا ، لا يستخدم الإرهاب ضد أفراد ولكن ضد العامة وذلك من خلال قائد قوى استطاع أن يتمتع بالكاريزما والطغيان . وكان الإرهاب فى يَدَيَّ قائد جذاب وسيلة لإيقاظ الجماهير من الخمول وإجبارهم على البحث عن إنسانيتهم الحقيقية .

ومن أشهر المسرحيات الأولى هنا هى " المتسول " لبنهارد سورج Beinhart Sorge (صدرت عام ١٩١٢) . وكان عنوانها الفرعى " رسالة درامية " وكان يسمى البطل فيها مرة بالشاعر ، ومرة بالابن ومرة ثالثة بالشاب ، وذلك طبقاً للموقف الاجتماعى أو لد " مراحل " المختلفة لحجّه . وما يمكن التنبؤ به ، فهو عبقرى يكتب الدراما التى هى البعثات الحقيقية لإنقاذ المساكين على الأرض والذين ، كما يتخيل ، سوف يندفعون لرؤية عروض مسرحياته . ونظراً لأنه غير قادر على عرض مسرحياته ،

يضيع كل عمله هباءً منثوراً . فتتخبط حياته العائلية وذلك بجنون والده الذي كان يعمل مهندساً معمارياً . ويعد جنون الوالد بعثة لإنقاذ العالم عن طريق إعادة ترتيبه جغرافياً ثم تخطيطه بمساعدة آلات حفر عملاقة والتي رآها لأول مرة في رؤية على كوكب المشتري . وعندما ينفذ منه الحبر الذي يَخطُّ به خطه ، يرشق قلمه في قلب طائر محبوس ثم يشرع في الكتابة بدمه . وترمز صورة الأب إلى سلطة تقليدية مخبولة لكنها تُجسّد أيضاً التقنية الحديثة والتي تعد مصدر قلق وخوف بالنسبة للابن . ويقتل " الشاعر " الأب بإعطائه خمراً مسموماً ثم إننا نكتشف في الفصل الأخير أنه يحرر كسيناريو المسرحية التي كنا نشاهدها لتونا ، إن حياته هي من خلقه الأكمل .

وفي " الابن " لولتر هازينلافر (Walter Hasenclever) (صدرت عام ١٩١٤) ، نجد أن الأب هو الذي يقتنع بأن ابنه هو الذي جُنَّ . نجد أن الأب يجلد ابنه لإخفاقه المتكرر في المدرسة ، الأمر الذي يجعل الطفل مغامراً انتحارياً يحلم بالهروب من بيت الطبقة الوسطى الفخم التي تحول إلى سجن بالنسبة له . وينجح في الهروب ويقوم بتأسيس " رابطة الشباب المناهضين للعالم والذي اتخذت من " الموت للآباء " رمزاً لها . ويتمخض نجاح الرابطة عن ثورة جيل . وفي المواجهة الأخيرة ، يجابه الابن أباه بالمسدس والسيوف ، لكن الأب يسقط متأثراً بأزمة قلبية ، وقد أذهله حماس ابنه الثوري . وبالرغم من العاطفة المبالغ فيها ، رأى معظم التعبيريين المسرحية كمثال مقنع لكيفية إظهار " ثورة العقل " . وتتخطى مسرحيات أخرى في الشكل الفردي النموذج العائلي . إن الجريمة التي يرتكبها البطل يمكن أن تكون ضد شخص يراه لأول مره كما يحدث في " الإغراء " لبول كورنفيلد (Paul Kornfeld) (صدرت عام ١٩١٦) " فهنا نجد أن قتل البطل لرجل متوسط غبي وبلا روح يمثل تمرداً ضد انحلال " رجل الروح " كما يصف كورنفيلد البطل التعبيري في كتاباته المسرحية . ولأنه يحتقر الأخلاق التقليدية وتستهويه متع الوجود الحسية ، فإن " رجل الروح " يبدو عصبياً ومنطوياً على نفسه إلى النهاية ، كما أنه يتذبذب بعنف بين النشوة واليأس . ونظراً لأنه دخل السجن بعد أن حكم عليه في جريمة قتل ، فهو يحاول ارتكاب جريمة أخرى ، لكنه يموت بالسم الذي قام بتحضيره لضحية . وحتى وهو يموت ، يحاول أن يتوعد بأنه سيعود ليثأر وينتقم من العالم .

وبعد عام ١٩١٤ ، ابتعدت الأيديولوجية التعبيرية عن الفردية والجماعية . فقد نُظر إلى التمرد الفردي والشخصي ليس على أنه غير لائق فحسب ، ولكن رجعى أيضاً . وشعر كثير من التعبيريين بالتزام أخلاقي باستمالة رفقاتهم غير المتفهمين خلال الإقناع الودى . فكانت نصيحة لودفيج روميز أن " كن نشطاً ، كن نشطاً سياسياً . " ويجب على الكاتب أن يدلى بدلوه فى السياسة للمصلحة العامة . وأطلق جوهانز بيخر Johonnes Becher علي زملائه السابقين لفظ " شعراء الانحلال " . بينما وصف ارنست تولى Ernst Toller الكتاب الذين لم يصلحوا من أنفسهم لفظ " جناء يتخفون فى سلة المهملات " وانتظمت المثل الجديدة نماذج التحرك الجماعى بالإضافة إلى الحاجة إلى قائد أو مُخلص جذاب . ويرى وولتر هازنكلافر Hasenclaver أنه إذا كان الكاتب التعبيري ملتزماً سياسياً ، يمكن اختياره لهذه الوظيفة . ومن ثم ، يرجع عنصر الشخصية والذاتية من خلال الباب الخلفى وينضم إلى أسطورة السورمان التي أطلقها نيتشة حتى يصل إلى النمط السياسى للتضامن الجماعى .

وتهتم مسرحية " العامة والإنسان Masses and Man لإرنست تولى صراحة بـ " الثورة العالمية " و " بالطبقة العاملة " . فقد كتبها فى عام ١٩١٩ عندما كان فى السجن فى قلعة بندر شونفيلد حيث كان قد أصدر ضده حكم بالسجن لمدة خمس سنوات لاتهامه بأنه واحد من منظمي الجمهورية السوفيتية البافارية . ويستخدم مصطلح " العامة البشر Human masses بكثرة فى الحوار المسرحى ، ونجد أن أول شخصيتين من شخصيات المسرحية هم " العمال " و " العاملات " . وبالرغم من ذلك ، يبقى البطل والخصم شخصيتين منفردتين . وهما سونجا إريال Sonja Irenel و " المجهول الاسم Nameless . فسونجا أرن هى ثورية لكنها بورجوازية . و " المجهول الاسم " هو القائد الجذاب " للعامة البشر " وهم يمثلون البروليتاريا فى الخلفية . وتقع أحداث المسرحية إبّان ثورة تبدو وكأنها تشبه كثيراً الانتفاضات الثورية فى ميونخ وبرلين فى عام ١٩١٨-١٩١٩ . ويناصر " المجهول الاسم " الإرهاب المطلق كجزء من حق العامة للثأر من الذين ظلموهم ، وهو حق يخدم الثورة . وهو يستخدم سلطته للتأكد من الفتك بالسجناء والثوريين . وفى أول الأمر ،

تعارض سونجا أرن حتى لو اتهمت بالخيانة لكنها في النهاية ترضخ وتخضع نفسها للنظام الثورى . ومع ذلك ، فهي تشعر " بذنب عظيم وتؤدى تجربتها هذه إلى فقدانها إيمانها بالثورة . ويوضح المنظور الأخلاقى الذى رسمه المؤلف فى هذه المسرحية ، وبالتالى الأسئلة التى يطرحها ، توضيحاً جلياً للتناقضات الكامنة داخل الأيديولوجية التعبيرية . إنها مشكلة تنطوى على شعارين متعارضين وهما ما يمكن أن نلخصهما كالآتى :

" يجب أن نحب كل الناس ؛ حيث إننا كلنا إخوان " و " يجب على الثورة أن تحقق النصر بكل الوسائل ، حتى عن طريق الإرهاب ، نظراً لأن هذا النصر سوف يغمر الإمبراطورية الجديدة بالسعادة لتغمر كل فرد .

ومن جهة أخرى ، نجد أن مسرحية " اللاعنف " Nonvidentono (صدرت عام ١٩١٩) لودفيج روبينر Ludvig Rubiner تقول بأن اللاعنف هو الوسيلة الحقيقية الوحيدة للثورة . ويساند هذا المبدأ ثلاثة قادة كبار وهو ما طبقتهم الجماهير بلهفة بينما كانوا تحت تأثير سحر هؤلاء القادة . سوف تنتصر إرادة اللاعنف وستقنع حتى أكثر الطغاة والسُّجَّان سادية بالحاجة لإنسانية جديدة والتى يتوقف فيها وجود أى هرم سلطوى أو تحكم سياسى . لكن الخيانة فى داخل الحركة تعيق إنجازات الثورة . ومن ثم ، يقرر القادة الثلاثة استئصال فكرة القيادة ويبدأون بأنفسهم . إذا ما قام الثلاثة " بالذهاب إلى تحطيم أنفسهم " وإذا ضحوا بحياتهم على الملأ ، فإن هذا العمل سوف يأتى بالخلاص للعامة . والنتيجة هى أنهم " يقدمون أنفسهم للجماهير الغاضبة الذين يمزقونهم إرباً . فبدلاً من أن يكونوا مروجين للعنف ، فهم مستقبلية . وهنا يولد الشعب من جديد ويبدأ عصر من الحرية والتآزر . وتظهر المسرحية الأيديولوجية التعبيرية فى أمثل صورة لها ، حيث تصبح تركيباً دعائياً بحثاً ، مفصلاً عن الحقيقة الاستقرائية . ويعترف المؤلف فى الديباجة أن الشخصيات يمثلون أفكاراً وأن المسرحية تسبق زمنها وذلك فى محاولته الجديدة لتحويل الرغبة إلى حقيقة .

ويرى كثيرون أن جورج كيزر كان أكثر كتاب المسرح الألمانين غزارة وعظمة . فحقيقة ، تعد مسرحياته خالدة وهى تعرض الآن على المسرح تقريباً بنفس القدر من السهولة عند عرضها وقتما كُتبت . ولعل ثلاثية الغاز Gas تعد أهم ما يميز أعمال

كيزر . وتركز المسرحيات الثلاث الكورال Coral والغاز الأولى Gas1 والغاز الثانية (١٩١٦-١٩٢٠) Gas 2 علي الأجيال الثلاثة لنفس العائلة كما توضع قصص حياة الأبطال الثلاثة : البليونير وولده وحفيده . وتعد غاز الأولى دراما المستقبل والتي قامت الدولة فيها بتأميم مصنع الغاز الضخم والذي كان ملكاً للعائلة من قبل كما يهبط حفيد البليونير من السلم الاجتماعي ليعمل عملاً متواضعاً لعامل عادي . ويسمى " العامل البليونير " ويغدو قائداً جذاباً للمصنع إبان فترة إنتاج أيام الحرب عندما كانت موارد الطاقة لها أهمية كبرى بالنسبة للمجهود الحربي . ويقوم " العامل البليونير " بتطوير برنامج سلمى تحت شعار " عمال العالم ، اتحدوا " لكن جنود العدو يحتلون الوطن والمصنع ويقضون على المثل العالمية . ومع ذلك ، ينجح " العامل البليونير " في وضع يديه على أكثر الأسلحة التي أنتجها المصنع فتكاً ، وهو غاز خاص يستخدم في الحرب ويستطيع أن يقوم بتصفية جماعية للخصوم . ويحثه العمال على استخدامه ضد الأعداء لكن " العامل البليونير " يتشبث بمبادئه السلمية . ونظراً لأنه غير قادر على إقناع العمال ببناء " الامبراطورية التي لا توجد في هذا العالم " ، إمبراطورية السلام والتسامح ، يقرر أخيراً أن يقوم بإبادة الصديق والعدو معاً . وتنتهي المسرحية برعب كتيب يزلزل شغاف القلوب .

إذا كان القائد الهمجي هو البطل في المرحلة التعبيرية الأولى ، فإن القائد الجذاب (الملهم) هو البطل في المرحلة الثانية . فالاثنان متطرفان واعظان يريدان أن يغيرا العالم . كما أنهما منغمسان في المظاهر الرمزية والحقيقية للإرهاب . كما أن كليهما قبل نمطاً من الدراما اليوتوبية التي تخفق على نحو سيء في تحقيق هدفها . ومع ذلك ، فإن النمط الدرامي الجماعي ينقل المتمرد الهمجي إلى موضع السلطة من خلال الكاريزما ، وهذه هي حلقة الاتصال . وفي نفس الوقت ، فهي ما تجعل علاقة القائد بالعامّة مثاراً للشكوك . وبينما يجد المتمرد الهمجي الجهل متفشيّاً بين أفراد الطبقة الوسطى ، يجد القائد الجذاب (الملهم) الجهل منتشراً في الطبقة البرولتارية والتي يتعين عليها أن تتغير . أن تفتح أعينها ، وأن تستشرف نوعاً من الوعي . لزاماً عليهم أن يتحولوا من المفعول إلي الفاعل ، من خلال النظر فيما وراء حاجاتهم المادية العاملة . ومع ذلك ، لا يستطيع القائد الجذاب الملهم إلا أن يطرح برنامجاً للمستقبل

والذى تُحلّق فيه المشاكل المادية على طائفة الأخلاق . فرؤية القائد هنا أسطورية ومثالية . ولهذا ، تبدو وظيفته الأساسية ، وهى " الخلاص " ، والتي يمنحها سَعْيُهُ ، هى أكثر مثاراً للمخاوف . وهنا بالضبط نجد النقطة التى يعود فيها الإرهاب عودة الشائر . ويساند المتمرد الهمجى تحسين صورة العالم من خلال القتل الفردى ، لكن اليأس الذى يسقط فيه القائد الجذاب الملهم يحول الرغبة فى التفسير إلى مذبةحة إرهابية . وفى مسرحية روبينر Rubiner ، فإن هذا يصل إلى أن إرهاب المتمرد يستخدم ضده ، بينما توضع نهاية ثلاثية كايذر انهيار الأحلام المثالية للسعادة وانتصار الكارثة .

الفصل السادس

إرهاب الدولة وإجراءات الدراما المضادة

بقلم ماري كارين دال Mary Karen Dahl

" حينما كنت سجيناً في ألمانيا عام ١٩٤٠ ، قمت بكتابة وإخراج والتمثيل في مسرحية من المسرحيات التي تعرض بمناسبة الكريسماس والتي كانت تخاطب زملائي في السجن ، بينما قمت أنا بخداع الرقيب الألماني باستخدام وسائل رمزية بسيطة . وفي هذه المناسبة وأنا أخاطب زملاء السجن من خلال التمثيل المسرحي وأتحدث إليهم عن حالتهم كسجناء ، فإذا بهم صامتون مشدودو الانتباه بشكل يلفت الأنظار . أدركت حينذاك ما يجب أن يكون عليه المسرح ، إنه يجب أن يكون ظاهرة جماعية دينية عظيمة . "

جان بول سارتر Jean-Paul Sartre في مزيفو الأسطورة Forgers of Myth .

" كنت في كراكاو Cracow لإنتاج جديد لمسرحية هاملت وعندما تلي البيت الذي يقول إن هناك شيء عفن في دولة الدنمارك على خشبة المسرح . تقابعت بعض الهمسات بين مشاهدي الصف الأول من الشرفة العليا للمسرح التالية مباشرة لسقف الصالة . وتكررت عبارة " سجن الدنمارك " فيما بعد ثلاث مرات ، وشعرت أن دار المسرح راحت في صمت كالهدوء المفاجيء الذي يسبق العاصفة ، ثم علا تصفيق في وسط القاعة ثم في مكان آخر في الشرفة العليا ، تصفيق ودي هاديء يبدو وكأنه مرعوب من جراته . ولكن في لحظة انخرطت القاعة بأكملها في موجة من التصفيق الحاد استمرت حتى تخذرت أيدي الجمهور . "

" جان كوت Jan Kott - " مسرح الجوهر Theatre of Essence تتجسد المقاومة الوطنية أحياناً في المسرح بقصد من الكاتب ، وأحياناً أخرى بنوع من الانفعال التلقائي وهذا ما يتضح من شهادته " سارتر " Sartre الذي سجنه النازيون " وكوت " الذي كان ناقداً مسرحياً في بولندا في الخمسينات (١) . ولكنه ليس من الجلي تماماً لماذا يجب أن يكون الأمر كذلك ؛ فالصفات التي تبرز بشكل يومي للمسرح

تجعل من الصعب استخدام هذا اللون من الأدب لنقد الدولة ، ذلك لأنه فن عام يخضع الأداء فيه كما تخضع النصوص لقيود مختلفة الأنواع ، منها الافتقار إلى أماكن مناسبة للأداء ، والتمويل وقلة أعداد المشاهدين ، والنقد العام ، والرقابة والإرهاق والاعتقال والنفي أو السجن ، علماً بأن هذه المخاطر ليس من الصعب وقوعها . فعلى سبيل المثال نجد أن عرض الهواة لأوبرا " المتسول " The Beggar لفاكلاف هافل Vaclav Havel التي راجع فيها مسرحية " جون جاي " John Gay ونقحها - وهي مسرحية تنتمي إلى القرن الثامن عشر - قد تم تحت إشراف الشرطة التشيكية، كما خضع معظم من حضروا هذا العرض للاستجواب الذي فقد بعضهم منصبه بسببه (٢) ، كما أنه في عام ١٩٨٨ اعتقل فالديمار فدريش Waldemar Fydrych رئيس الفرقة المسرحية المؤيدة للتضامن مع الثوار التي كانت تسمى " أورانج أولترناتيف " Orange Alternative لقيامه بعرض احتجاج الشارع البولندي علي إقامة صواريخ سوفيتية جديدة في بولندا . ولم يفرج عنه إلا بعد أن قام العشرات من الفنانين والمفكرين البولنديين - ومن بينهم المخرج السينمائي " أنديج واجدا " Andzej Wajda - بالطعن في الحكم (٣) الصادر ضده . ويطرح ذلك الصعوبات الحقيقية ، العملية والمخاطر التي تحيط باستخدام المسرح كوسيلة من وسائل مهاجمة دولة ذات نظام قمعي . وهل هناك ما يجعل مثل هذه المحاولة تستحق - مع ما يحيط بها من مخاطر - الإقدام عليها ؟ السبب الوحيد هو أن رجال المسرح يجدون فيه قالباً فنياً مفضلاً علي القوالب الأخرى .

وهذا السؤال يستدعي ملاحظة أخرى وهي أن المسرح فضلاً عن أنه أداة تعبير شعبية هو أداة عامة . فمنذ عصر " أيسخيلوس " Aeschylus يعتبر مكان العرض المسرحي ساحة يعبر من خلالها الناس بشكل جماعي عن القيم ، ويعيدون النظر فيها مؤكدين البعض ، ورافضين للبعض الآخر وتتصدر " الطبيعة الجماهيرية " للمسرح مكان الطبيعة حين نفكر في التجارب الديناميكي للجمهور في تلك اللحظات غير العادية التي يصفها " كوت " عندما أنتج هاملت على مسرح كراكو قائلاً : يبدأ الجمهور أثناء مشاهدته للمسرحية في التجارب واحدا تلو الآخر وفي النهاية يشتعل حماساً رافضاً المبادئ الشيوعية التي ينادى بها " ستالين " . وقد مثلت هذه اللحظات

التي عاشها جمهور المشاهدين إبداعاً تلقائياً معنوياً من جانب فريق منهم وهم أولئك الذين تابَعوا وفسَّروا النص المعروف أمامهم ليتناسب مع حياة كل منهم علي حدة . وفي تلك اللحظات توَّحد المشاهدون في تعبيرهم عن القيم الأساسية التي يصعب وصفها في كلمات والتي يعتنقونها بصورة جماعية ، والسبب في ذلك أنهم لا يستطيعون التعبير عنها صراحة خوفاً من العواقب الانتقامية من قبل السلطة (٤) .

ولكن إذا ما فكرنا في كيف يمكن أن يرد الأداء المسرحي على إرهاب الدولة لاحتجنا أن ننظر إلى الخطوط العريضة للدولة الإرهابية ذاتها حيث يعطينا " ولتر لاكور Walter Laqueur نقطة انطلاق وبداية في هذا المجال وهي أن إرهاب الدولة - كما يؤكد " لاكور " شأنه شأن إرهاب الفرد تماماً - يهدف إلى إشاعة جو من الخوف في صفوف الأعداء . ويشكل أكثر تحديداً ، فإرهاب الدولة هو الأعمال الحكومية التي تنفذ من جانب الحكومات ضد رعاياها بما في ذلك التخويف بشكل منظم والاعتقالات وأعمال القتل ووسائل أخرى مختلفة من أشكال القهر والقمع . وعادة ما توجه مثل هذه الأعمال ضد المعارضين السياسيين ولكنها يمكن أن تصيب كذلك قطاعات أخرى من الشعب يمكن اعتبارها " ضارة " بشكل مؤثر ، وفي كثير من المناسبات تجرى مثل هذه الممارسات دون تمييز (٥) .

فالحل النهائي الذي رآه هتلر Hitler لمشكلة اليهود ، وحركات التطهير التي قام بها " ستالين " Stalin ، واختفاء أعضاء جماعة " الجونتا " Junta المعارضة في الأرجنتين ، وتعذيب النظام الكوري الجنوبي للزعيم المعارض كيم كيون تاي Kim Keum Tae كل ذلك يمكن أن يُجسَّد التعريف الذي يقدمه لنا " لاكور " لإرهاب الدولة . إلا أنه - رغم هذا - تظل ميكانيكية إرهاب الدولة غير واضحة بالقدر الكافي ، اللهم إلا إذا قام المسرح بتوضيحها وعرضها والتجاوب معها . وقد لاحظ البروفيسور " بريوس " Preuss في مؤتمر عقد في فبراير سنة ١٩٨٨ م بجامعة ستانفورد Stanford أنه طبقاً لما تقوله بعض مدارس النظرية السياسية فإن شرعية الحكومة تستمد من القبول الحر من جانب المحكومين (وعلى سبيل المثال فنحن نجد هذه الملاحظة منصوصاً عليها بوضوح في دستور الولايات المتحدة) . ويقول البروفيسور بريوس إن الدولة الإرهابية تعكس هذه العلاقة وتحتكر ممارسة العنف

لنفسها ، لكنها على خلاف الدول الأخرى تستخدم العنف ضد شعبها لإجباره على طاعة حكامها . وفى الواقع فإنه من خلال ممارسة العنف تحاول الدولة إجبار الجماهير على استظهار القيم التى تساعد على الاستمرار فى البقاء وتيسر لها أساليب حكمها . فالقبول بالنظام الحاكم ليس أمراً نابعاً من حرية الشعب وإنما تجرى محاولات لانتزاعه من المحكومين بالقوة .

ويرى بريوس أن أثر إرهاب الدولة هو خلق شعور لدى الشعب أو شريحة منه يشبه " متلازمة ستكهولم " Stockholm Syndrome التى لاحظها علماء النفس فى حالات الأسرى والرهائن حيث يبدأ ضحايا العنف فى التجاوب والاندماج مع خاطفيهم ، الذين قد يصبحون جلاذيتهم المحتملين . وفى الحقيقة فإن الدولة الإرهابية تتطلب مجتمعاً متجانس التكوين حيث إن هذا التجانس المرغوب فيه يقوم فى بنائه على ترسيخ قيم مشتركة وهى أن عدو الدولة هو : المعارضة وأفرادها ، أو كما يقول بريوس إن المعارضة السياسية تعدّ معارضة قيمية أى معارضة لقيم سياسية معينة . أما استمرار التجانس الضرورى فيتطلب تأكيداً مستمراً لقيم الدولة ، وقمعاً للمعارضة والإنشقاق ودور العنف فى قمع الإنشقاق والمعارضة فى الدولة الإرهابية يتضح فى الآتى : استخدام الدولة للعنف لتأصيل صلاحية وفاعلية القيم المشتركة والتأكيد على هوية مجتمع القيم عن طريق التعريف بالخصوم ومحاربتهم والقضاء عليهم . ومن الضرورى لإنجاز هذه الوظيفة أن يمارس العنف علانية وذلك لأن من خصائص العنف الصامت الأبكم أن يكون فعالاً على نطاق ضيق ؛ ويعنى ذلك أنه لا يعتمد إلا على البيئات الاجتماعية أو الثقافية الدنيا للوصول إلى أهدافه فى إحداث أضرار وآلام جسدية ونفسية . ومن ثم يكون واضحاً ومفهوماً للجميع . والاندماج فى " مجتمع القيم " لا يمكن التوصل إليه من خلال الاقتناع والإغراء أو الوسائل الأخرى المعقده - سواء أكانت وسائل اتصال أو إعلام - وإنما يمكن تحقيقه من خلال لغة يفهمها الجميع تلقائياً وبطريقة عفوية ، وهى لغة العنف الجسدى (٦) .

وبعبارة أخرى فإن الدولة تخلق " مجتمعاً قيمياً ذاتياً " من خلال العنف ، ويرى بريوس فى تحليله لهذا الموقف أن هناك على الأقل نوعين مختلفين من الأفراد يستسلمون لهذا الإرهاب : الأول هو النوع السطحي الذى يحركه الخوف الفطرى

من الألم وغريزة حب البقاء والذي يؤمن بأن على الإنسان أن يخضع للنظم السائدة تجنباً للألم وحرصاً على السلامة والأمن المادى والجسدى . أما على المستوى الثانى فهناك نوع من الاستسلام يشمل " المزايدة " على " مجتمع القيم " هذا حيث يكيف المرء نفسه مع " الحالة الراهنة " ، كما يلتمس المبررات التي تسمح له بالتعاون مع الدولة فى أساليبها الإرهابية ودعمها بشكل فعال .

وترى افتراضات بريوس "حول مجتمع" القيمة والدور الذى يلعبه العنف فى خلق هذا المجتمع وفرضه على الناس مجالاً يتقاطع فيه المسرح ويتلاقى مع الدولة إذ إن المسرح أيضاً يتوجه بأعماله إلى الأفراد على كل المستويات من أجل خلق القيم وتأكيداتها . وفى دولة الإرهاب يتمتع المسرح باحتمالية تأكيد القيم التي تميز ضحايا الإرهاب أو ضحايا الدولة المحتملين عن باقى الجمهور . ومن المسلم به أن المسرح يمكن أن يلتزم مع المعارضة (مجتمع الضحايا ومؤيديهم) حيث يمكنهم من مقاومة البنية المتسلطة للإرهاب . وهناك ثلاثة نصوص مسرحية حاولت خلق أو تأكيد " مجتمع المعارضة والإنشقاق " وهى :

١- " الموت قضاء وقدرًا لفوضى " تأليف داريو فو

Dario Fo " The Accidental Death of an Anarchist "

٢- " القتل المتعمد لقسيس بولندى " تأليف رونالد هارود

R.Harwood " The Deliberate Death of A Polish Priest "

٣- تصريحات إتمام القبض طبقاً لقانون اللياقة " تأليف أثول فوجارد "

Athol Fugard " Statements After an Arrest under the Immorality Act "

وفى كل من هذه المسرحيات يتخيل الكاتب بشكل واضح مجتمعا ما ، ثم يهدم البنية الشكلية للنظام الذى ينقده . وفى كل حاله منها يشير العرض المسرحى الأسئلة حول طبيعة وفاعلية المسرح السياسى : فقد كتب " درايفو " مسرحيته كرد فعل لحدث معين فى سياق اجتماعى وسياسى خاص . وفى ١٢ ديسمبر سنة ١٩٦٩ لقي سبعة عشر شخصاً مصرعهم وأصيب ما يقرب من مائة شخص آخرين عندما انفجرت قنبلة فى منطقة بياتسا فونتانا Piazza Fontana بقلب مدينة ميلانو . وقد تسبب

الانفجار في حدوث حملة قمع واسعة النطاق لعناصر معارضة سياسية ، يسارية عنيفة (طلاب وعمال ومنشقين وزعماء عمال) من كافة أنحاء إيطاليا . وكنتيجة مباشرة للانفجار استجوبت الشرطة الإيطالية عاملاً ثائراً وفوضوا من عمال السكك الحديدية يدعى " بينيلي " Pinelli من مدينة ميلانو ، وبعد أيام ثلاثة من الاستجواب سقط هذا العامل من إحدى النوافذ بالدور الرابع ليلقى حتفه . ووصف المسؤولون موته بأنه انتحار ، كما رفضت المحكمة إدانتهم ، إلا أنه بات واضحاً أن الشرطة الإيطالية هي التي قتلتها (دون قصد) بل الأكثر من هذا أنه تبين أن اليمين الفاشي هو الذي زرع القنبلة (٧) وليس الثوار اليساريين . وطبقاً لبعض المراقبين (بما فيهم داريو فو المؤلف نفسه) فإن الحكومة الديمقراطية المسيحية التي انتخبت مؤخراً قد أجرت محاولة يمكن وصفها بأنها قموية ، وإلقاء اللوم على الآخرين . فمستولوا الشرطة ألقوا بمسئولية الانفجار على العامل المسكين بمجرد موته ليتمكنوا من إغلاق ملف القضية ، واستخدموا تهديدات الفوضويين اليساريين بتفجيرات أخرى كذريعة لتعزيز سيطرة حكومتهم متوقعين أن تتوحد إيطاليا وراء رجال سياستها الذين اعتزموا إخماد المعارضة اليسارية السياسية (٨) . إلا أنه بدلاً من ذلك طالب الرأي العام بتحقيقات حول الانفجار وحول موت العامل المسكين . أما المعلومات التي كشفت عنها الملفات المختلفة للقضية والتحقيقات فقد تم نشرها من خلال عرض مسرحية الكاتب المسرحي "فو" Fo التي نتحدث عنها هنا . وبالتالي تم تصحيح رواية الدولة لواقعة قتل هذا الفوضوعي ، وأصبح التاريخ الحقيقي معروفاً من خلال " مجتمع المعارضة " وفي ربيع سنة ١٩٧٠ وضع فو Fo الموقف قائلاً " إن الذين حضروا لمشاهدة مسرحيتنا طلبوا إلينا أن نكتب مسرحية طويلة حول انفجارات ميلانو ومقتل " بينيلي " Pinelli ومناقشة أسباب ذلك والنتائج السياسية المترتبة عليه . وكان السبب وراء ذلك هو الندرة الشديدة للمعلومات الخاصة بهذه المشكلة (٩) .

وبدا بذلك " فو " - الكاتب - وكأنه مصدر مستقل للمعلومات الخاصة بهذه القضية بعيداً عن أجهزة الإعلام التي تسيطر عليها الدولة . وقد وصف " فو " مسرحيته بأنها ممارسة للمعلومات . ويشرح موقفه على النحو التالي :

" من خلال المستندات الوثيقة والنسخ الكاملة للتحقيقات التي أجريت من قبل

قضاة مختلفين ، بالإضافة إلى تقارير الشرطة قلبنا منطق وحقيقة الوقائع على رؤوسهم" (١٠). كانت هذه إذن هي استراتيجيته : استخدام النصوص التي أعدتها الدولة لتيسير أعمالها كما هو مألوف للتعليق عليها ، وإدانة الدولة من خلالها ؛ وكذلك من يؤيد هذه الأعمال من رجال الدين والشرطة وقوات الأمن الأخرى .

وفي الواقع فإن المسرحية نقضت محاولة الدولة في تحويل بينللى إلى كبش فداء ، حيث تحول كبش الفداء هذا إلى شهيد المعارضة السياسية على الرغم من أن فو احتفى كثيراً بهذه الشهادة من خلال طريقة كوميدية تعتمد على شخصية إنسان مهووس يكشف محاولة الدولة الرسمية لطمس الحقائق . وعندما قُدمت المسرحية في إيطاليا لأول مرة فإن أولئك الذين أرادوا معرفة حقيقة ما دار في قضية مقتل " بينللى " ، بالإضافة إلى أولئك الذين اتهموا الرواية الرسمية للأحداث بأنها غير صحيحة ، كل أولئك قد تجمعوا حول العرض المسرحي . ويتذكر " فو " أثناء حديثه عن المسرحية أن الجمهور الذى شاهد المسرحية كان يتكون من طلاب الجامعات التقدميين وعدد كبير من العمال وأفراد الطبقة المتوسطة (١١).

فالمسرحية التى استرحبت تاريخ مقتل العامل المسكين بصورته الصحيحة قد شاركت فى تنوير الجمهور المعنى بالقضية وربطهم فى سياق واحد . ومرة أخرى وبكلمات فو فى المناقشات اليومية التى أعقبت تمثيل المسرحية ، كان الجمهور نفسه هو الذى دفعنا تجاه الوضوح الأوسع الخاص بالمعاناة الجديدة التى كانت تتزايد يوماً بعد يوم على مستوى البلاد . ويشير فو هنا إلى مناقشات الجمهور التى تُسمى أحياناً (الفصل الثالث من المسرحية) حيث اعتاد هو ورفاقه بشكل منظم على إشراك جمهور المشاهدين فى أى موضوع يُثار على خشبة المسرح ، ويُعلق تونى ميشيل على ذلك بقوله بأن التجمعات والجلسات التى تنتهى إليها المسرحية تتركز عادة حول المسائل الخاصة بالاستراتيجيات السياسية (١٣) . وإذا ما كان وصف " ميشيل " ذلك دقيقاً فإن المناقشات تنشط الجمهور وتشركه بأشكال مختلفة من المناقشات التى ترفع من مستواه وتثير اهتمامه بالمادة المعالجة فى النص .

وتحفز هذه المناقشات الأفراد على التفكير الفردى فى العمل والمتغيرات السياسية . بالإضافة إلى العنصرين الأول والثانى اللذين أشرنا إليهما سابقاً ، نجد عنصراً ثالثاً

وهو تعزيز تماسك الجمهور . ويؤدي هذا التعبير الحر عن حدث من هذا النوع إلى التخلي عن الصمت العام والدخول إلى حلبة العمل السياسى العام . وذلك يمثل فى حد ذاته عملا من أعمال الثقة والالتزام سياسياً ، فبمجرد ظهور مثل هذا الحدث يمكن أن ينشأ عنه عمل سياسى كالشهادة التى يمكن أن يدلى بها أولئك الذين تم استجوابهم بسبب حضورهم عرض " أوبرا المتسول " من تأليف "هافيل" Havel .

وتوضح تجربة فو كيف يمكن أن يعمل المسرح على توليد قيم يمكن الالتزام بها بشكل عام ، وذلك عن طريق تجميع مجتمع ما حول العرض المسرحى . وهو ما يشير إلى الحدود الواضحة التى يرسمها المسرح والتى سبق الإشارة إليها . فهو يستدعى إلى الأذهان ما حدث فى إيطاليا من استفزاز للمؤلف وفرقته بأشكال مختلفة وصلت فى بعض الأحيان إلى مستوى غبى من قبل السلطات وكان " ميشيل " أكثر وضوحاً عندما أشار إلى التهديد بالتفجيرات وبحث الشرطة قبل السماح للجمهور بدخول صالات العرض ، ولتلاقى مثل تلك الصعوبات ، فإنه قد يكون من الضرورى أداء مثل هذه النصوص المسرحية خارج النطاق الذى يمكن أن يصل إليه النظام .

وتركز مسرحية " القتل المتعمد لقسيس بولندى " - التى قدمت فى لندن فى أكتوبر (١٩٨٥) - على حادث قتل سياسى آخر . ففي أكتوبر من عام ١٩٨٤ م اختطف الأب جيرزى Jerzy ثم قُتل على أيدى رجال تابعين لوزارة الداخلية البولندية . وقد بنى " رونالد هارود " - الكاتب المسرحى - وهو من جنوب أفريقيا - مسرحيته الوثائقية على مستندات محاكمة أربعة من الضباط كانوا مسئولين بشكل مباشر عن جريمة القتل . وتتضمن المسرحية تفاصيل الاختطاف والقتل ، ويستخدم الكاتب نفس العبارات التى استخدمها أولئك الذين خططوا للحادث وارتكبوه (١٥) .

وهناك نقاط تطابق كثيرة بين مسرحيتى " هارود " و فو . فمسرحية الأول - مثلها فى ذلك مثل مسرحية الثانى - تعيد حكاية تاريخ حقيقى لأحداث سياسية معاصرة . كما أن القصتين تسيران فى خطوط متشابهة حيث فى كل منهما يُقتل أحد أعضاء جمعية سياسية معارضة (عن طريق الخطأ كما يزعم المسئولون) على أيدى قوات الشرطة أو قوات الأمن التابعة للدولة وهو القتل الذى يُعد جزءاً من أعمال القهر المنظم التى تمارسه الدولة على المعارضة . وفى كلتا الحالتين أيضاً يتسبب الحادث فى

حالة هياج شعبى عام تقوم بقمعه الجهات الرسمية . وهذه التحقيقات هى هدف كل من المسرحيتين اللتين تبرزان التحقيقات وهى تحاول الوصول إلى حلٍ وسط .

بالإضافة إلى ذلك فكل من المسرحيتين مبنية على أنها استجواب وفحص لتلك التحقيقات الرسمية . فقد قام فو بإعادة تقديم وفحص التحقيق الذى جرى بين القاضي والشاهد . وبينما يؤكد " هارود " المحاكمة التاريخية لأولئك المتهمين بقتل القسيس ، فإن سائق القسيس - الذى كان قد تم اختطافه أيضا - يعلق على عملية المحاكمة ونتيجتها . ويؤدى تعليقه هذا وظيفة ساخرة تظهر براعة فو الكوميديّة ، وتُزيد كم الكوميديا لدى المشاهد . وفى النهاية تقدم كلتا المسرحيتين معلومات جُمعت ونُشرت من جانب محققى الحكومة المختصين إلا أن هذه المعلومات تُستخدم فى العمل المسرحى للإحاطة بسلطة الهيئة الفعلية للمحققين .

وقد عُرضت مسرحية " الموت قضاء وقدرًا لفوضى فى أوائل الثمانيات فى "وست أند " West End بلندن ، حيث كانت الإشارة النصّية بين عنواني " هارود " و فو صارخة كما كانت مجموعة المطابقات بين المسرحيتين توحى بإعادة بناء الشكل المسرحى الهادف من جانب " هارود " للفكرة المسرحية السياسية . ومثل هذا الحوار يتجاوز حدود الحدث المسرحى الواحد . فالأفكار والقيم يمكن أن تتطور فى المساحة الموجودة بين الحدثين ، ولذلك فإن مجال النقاش يتسع ويمتد . ويُعد ذلك استخداما مُسيّساً وقوياً للظاهرة التى تحدث عنها أمبرتواكو (Umberto Eco) كعلامات غير محدودة ،والتى من خلالها " تتعدل " كل الأشياء (أو ترتد) كل الأشياء الأخرى . وفى هذه الحالة الخاصة ، يبدو "هارود " وكأنه يرد على دعوة فو إلى مناقشة استراتيجيات سياسية وبالفعل يفترض " هارود " نموذج الخاص للعمل المثالى المتمثلة فى كريستيليك بويلو سذوكد (Christlike Porieluszke) وهى حركة سياسية لا تعتمد إلى العنف فى مقاومتها لنظام حاكم قمعى حتى الموت .

ويقدم لنا "هارود " مثالا جيدا لسلطة المسرح فى التأثير على رأى جمهرة المشاهدين . فمسرحية تقوم على جذور دينية وتستحضر كل الأيقونات المصاحبة للمسيح لجذب انتباهنا . وإن المسرحية يمكن أن تمثل بدأ مبسوطة لأولئك الذين كانوا سجناء أو سيكونون كذلك وهم يُضْحَون فى سبيل التضامن والتآزر فيما بينهم وخاصة

بالنسبة لأولئك الذين عمدوا (١٦) إلى سياسة اللاعنف مثل آدم ميشنيك (Adam Michnik).

وعلى الرغم من أنه يمكن أن يقال إن المسرح عليه أن يخلق ويؤكد أن المشاهدين كمجتمع يقفون في مناهضة المجتمع الفاسد بدولة الإرهاب ، فهنا تنتقد المسرحية نظاماً قد لا يمكن أن يراه المجتمع المعنى مباشرة بهذا الموضوع .

ومن ثم ، فإن نصوص فاكلاف هافيل Vaclav Havel المسرحية التي تم تداولها في إديس بتليس Edice Petlice في تشيكوسلوفاكيا ، وقرئت على نطاق واسع ، ولكن لم يتم أداؤها عقب عام ١٩٦٨ - إلا على شكلها المترجم خارج البلاد . فهل من الممكن لمثل هذا الأداء أن يفيد المجتمع المعارض المعنى بها ؟

من الواضح أن هناك مكاسب محدودة في هذا الصدد . فعلى سبيل المثال ، فإن نجاح إنتاج " البلاط الملكي " (Royal Court) عام ١٩٧٣ - ١٩٧٤ في لندن من المسرحيات الثلاث " التصريحات (Statements) يمكن أن يقال إنه أدى إلى حماية الكاتب " آثول فوجارد " Athol Fugard ومساعديه والممثلين الأسودين جون كاني (John Kani) ونستون نيتشونا Winston Ntshona حتى داخل نطاق جنوب أفريقيا . وفوق ذلك ، فبمجرد أن تم عرض المسرحيات في الخارج ، أصبح من الممكن طباعة هذه النصوص المسرحية دون خوف من الرقابة (١٧) .

وهناك مكاسب أعظم يصعب وصفها ويستحيل حسابها . غير أن المكاسب التي تقاوم الإظهار - مثل المكون الداخلي للتجربة المسرحية - تعد الأهم من ناحية وجوب التعرف عليها .

إذا ما أخذنا ذلك في الاعتبار ، فدعني أقدم استجابة أحد مشاهدي ثالث مسرحيات " التصريحات " لفوجارد ، وتأكيدها للقيم المناهضة للعنصرية .

فالمسرحية تروى قصة امرأة بيضاء وحبیبها الأسود والذين تكشف الشرطة أمرهما لانتهاكهما القوانين التي تمنع التزاوج بين الشعوب المختلفة الألوان . وتبدأ المسرحية مباشرة بعد أن كانا قد تجامعا . ويُعاد تمثيل اعتقالهما حيث يرا رجل الشرطة الاعترافات التي أخذت منهما في ذلك الوقت . وبينما تبدو الأحداث خيالية ، إلا أن المسرحية مبنية أصلاً على " ست صور حقيقية للشرطة ولامرأة بيضاء ورجل ملون ألقى

القبض عليهما وهم (١٨) . ومن ثم ، فالمسرحية مثل مسرحيتي فو Fo وهارود ، تستخدم أشكال السلطة لتوجيه النقد للنظام الحاكم .

وتتقدم مسرحية "تصريحات إتمام القبض طبقاً لقانون الخروج عن اللياقة

Statements After an Arrest under The Immorality Act

() بشكل مثير للخيال من الظلام إلى النور الوضاء . وغالباً ما يدل هذا النموذج علي التحرر والعلو . وهذا الانقلاب هنا يعد حقيقياً ، فالظلام الذي تبدأ به المسرحية هو مكان ثقة وراحة ومودة حيث يمكن للمرء أن يقوم بكشف نفسه أمام نفسه طواعية . فالرجل والمرأة عاريان ، وتتحدث المرأة عن تجفيف شعرها تحت أشعة الشمس وعما سيكون عليه الطقس في هذا اليوم وصوت اليمامات والنحل التي تجول تحت حرارة الشمس . فنحن كمشاهدين نصبح متضمنين في هذا الجو من الألفة والثقة الكاشفة ويحضر ضباط الاعتقال بضوئهم الخشن الصارم ويوجهون أضواءهم الفاضحة التي ينبعث منها وميض إلى العاشقين ويبحثون في الغرفة فوضع يدهم على ملابسهم أو غطاء من أي نوع ثم يُستبدل العُرى الذاتى الذى يتم طواعية إلى انكشاف وتجريم ذاتى إجبارى حيث يوجد الخوف سلفاً .

وببدأ كل منهما فى الحديث بوضوح ، حيث يصفان كيف التقيا ؟ ومن هما ؟ وبماذا يشعران دون أن يظهرأ أى شكل من أشكال الاستجواب الصريح بينما يكون الضوء جحيماً غير محتمل يرمز إلى التمحيص الدقيق للدولة التى تتغلغل فى كل مكان وفى كل ثنايا الجسد ، ثم يتحطم الرجل والمرأة أمامنا ويتباعدان . وتقول السيدة .. إننى أنا التى وجدتك وعُلَى الآن أن أفقدك (١٩) ثم يتمزق كل منهما على حدة ، ثم تأتى كلمات الرجل فى النهاية ، يتلفظ بها وهو يقف عارياً إلا من الصديرى الذى يرتديه ، لترجم العملية العاطفية والنفسية إلى كلمات محددة .

إن (الرب) يريد استرداد ما تركه أعطيته قدمى وساقى أعطيته رأسى وجسدى أعطيته ذراعى حتى لم يبق شىء هناك إلا يداى الخاويتان ، لكنه استردهما هما أيضاً . فلم يبق هناك إلا الخواء . ولكنه لا يريد ذلك ... لأن ذلك هو أنا وذلك هو كل ما تبقى منى (٢٠) .

وكل هذه اللحظات نراها ، أو أراها ، إذا أردنا مزيداً من الدقة والصورة النهائية

لمسرحية فوهارد هي لحيوان لير Lear المديب الأجرد ، ورجل لا يملك أسباب الراحة على أرض قفر أنشأتها الدولة ، وهنا تنكشف أشد المظاهر خصوصية لمخلوقين من البشر وعلاقتهم ليفحصهما الجمهور ويحكم عليها (٢١) . وينتهك العرض هذا الفرد عن قصد . وكمشاهد ، فقد دُفعت لأن أشارك في هذا التعدي على الخصوصية . فلما لم أرفض المشاهدة ، أصبح متلصصاً مذنباً . إن الشيء الوحيد الذي يمكن أن يخلصني من هذا هو التعبير عن الاشمئزاز من هذه الدولة التي تقوم بمثل هذه الانتهاكات . ويعكس الانتقال من ضمير الجمع " نحن " إلى ضمير " أنا " بوضوح أنه " أنا " - الذي يجلس وسط هذا الجمهور ، الذي يدرك ويتفاعل .

وبالفعل ، وجدت نفسي مدفوعاً بنص " فوجارد " إلى أن أخضع للاستجابات المتعددة والسريعة الصدى . فقد أحسست بنفسى مدفوعاً إلى التعرف على هذا الرجل وهذه المرأة . وباعتباري مشاهداً ، على أى حال ، أصبحت أنا نفسى يملأني الغضب من حقيقة أن يتم استدراجى لمشاهدة هذا العرض المسرحي والنظر لما يجب أن يكون عذاباً خاصاً . فالمعتدون هنا هم أولئك الذين يسكون بالكشافات وهم عملاء الدولة التي تصيبني بالعار من خلال لون بشرتنا الأبيض المعتاد ، بالإضافة إلى كاتب المسرحية والممثلين الذين أعدوا هذا الفعل المزعج . والآن ، مثل الأشخاص الذين يوجزون كشافاتهم في الظلام ، ينتابني إحساس بأن هناك أحداً يحميني في هذا الظلام ، وأنعم بحرية توجيه بصرى إلى أى مكان أريده . وفي المقابل فأنا ضحية من ضمن الضحايا ، فقد جُنِى على كمشاهد وجُنِى على طالما أننى مستمر فى متابعة هذا العرض . فقد اجتمعت العاطفة مع الغضب مع الإحساس بالذنب لتدفع عملية إعادة تقييم جذرية للتقييم ، وبالتالي للأعمال اليومية . هذا هو الإنجاز البارز الذى صنعتته مسرحية "فوجارد" .

عندما يرى الشخص كيف يمكن أن يشغل الأداء مشاهد واحد على مستوى حقيقة المادية ، فإن المرء يبدأ في استشراف طرق يمكن للمسرح بها أن يواجه إرهاب الدولة فالتحول في صيغة الحديث من " نحن " إلى " أنا " يرمز إلى التحول في الموقف الحاسم الذى تعرضه المسرحية وهو ضرورى لإعلان الرأى الذى تميل إليه هذه المحاورة . ويقوم إرهاب الدولة على قبول مجتمع تم إرهابه . وكما لوحظ سابقاً ، فالعنف

صامت ويولد الصمت . ويستجيب الكاتب المسرحي للدولة من خلال معارضته لرسالتها علي المسرح . كما يستجيب المشاهد في المسرح لكل من الدولة وللدرامي الذي يرد على الدولة من خلال نص يستهدف جمهوره المشاهدين . وهذا المجتمع في حد ذاته يتعرض لخطر أكيد من جراء القمع كنتيجة لطبيعته الجماعية والعامة .

ومع ذلك ، فمن الممكن أن تحتوي عملية التصور ذاتها على بذور المقاومة . ويرى رولف جريمينجر Rolf Grimminger ذلك عندما يقول " إن المشاهد ينشغل في عملية نفسية مونولوجية تبتعد عن السلوك الاجتماعي أو حتى تعارضه " . ولكن خلال ذلك ، يؤكد المرء حتماً " روح الحرية الداخلية " ... " الاحتجاج متضمن بالفعل في عملية الاتصال نفسها ، في العودة إلى " الأنا " (٢٢) . وتنطبق فرضية جريمينجر علي حد سواء علي جمهور المشاهدين ، فهي تعترف بوجود توتر بين السلوك الاجتماعي والاستجابة الذاتية ، وتفترض أنه حتى إذا لم يكن يُسمح لفحوى المشهد المسرحي أن يظهر علي الملأ ، فإنه يمكن للمشاهد الفرد أن يجد إشارات تخدم أغراضه هو شخصياً . والميزة الخاصة التي يتميز بها المسرح هي أن هذه الخصوصيات الصامتة أو أعمال المقاومة يمكن أن يحثويها جسد إنساني ، وقد تتخلى عن صمتها من وقت لآخر وتنفجر في عمل جماعي .

وقد يحاول العنف أن يبرز العالم في صورته الصامتة إلا أن المسرح يسمح لنا بالرد على ذلك .

الفصل السابع

المثالية والإرهاب في الدراما المعاصرة

أعمال دوسان يوفانوفيتش Dusan Iovanovic

بقلم دراجان كليك Dra Gan Klaic

(١)

لقد ظل مفهوم المثالية محل خلاف لعدة سنوات مضت بين أطراف عديدة : كعلماء السياسة والسياسيين ، الفنانين والأدباء ، المهتمين بعلوم المستقبل وعلماء الأيدولوجية . كل هؤلاء كانوا يتسابقون لتشويه مفهوم المثالية . فما كتب في الماضي عن المثالية (١) قد أساء إليها بشكل كبير . وبالدراسة الفعلية لأعظم الأعمال التي كتبت عن المثالية بدءاً من كتابات " أفلاطون " ومروراً " بمور " وحتى كتابات القرن التاسع عشر ، وُجد أن هذه الأعمال إنما تصور دولة الإرهاب والخوف والفرع أكثر مما تصور مجتمعاً بشرياً سعيداً . إن هذه الأعمال تبرز الديكتاتورية أكثر مما تدعو للحرية والتسامح والمساواة (٢) . إن الأعمال التي كتبت في المستقبل أيضاً أساءت للمثالية ، وخاصة بعد اختراع القنبلة الذرية ، التي شكلت تهديداً بفناء البشرية ، مما جعل الأفكار المثالية تبدو كما لو كانت رفاهية ما لم تكن عبثاً . ومن هنا ظهرت الأفكار الملحدة التي ترفض وجود المثالية وترى وراء كل اختراع تكنولوجي وتغيير اجتماعي ، شكلاً جديداً من أشكال الظلم ، وجرس انذار جديد (٣) .

وفي مقابل النقد اللاذع والاستنكار لصورة المثالية في الماضي ، فإن الإرهاب الذي يعيشه العالم المعاصر هو الصورة النهائية التي آلت إليها أحلام المثالية . ولم يعد أحد يهتم بحلم المثالية علي الإطلاق . وكما ولدت العصور الوسطى (٤) حماسة السعي إلى المثالية فإن الإرهاب المعاصر قد دفع العالم إلى البحث عن تغيير اجتماعي جديد . والإرهابي هو صاحب أفكار مثالية يتعجل تحقيقها ويرغب في نشر هذه الأفكار بكل الوسائل حتى لو كانت وسائل اعتباطية تلجأ إلى العنف الفوضوي . اللجوء إلى الإرهاب يؤدي بخطة الإرهابي إلى الفشل علي المدى القصير مما يدفعه إلى إرجاء التطبيق الفعلي لهذه الخطط إلى مستقبل أبعد . وعلى الجانب الآخر ، فالالتزام

بالمثالية والإيمان بها لا يرضى الإرهابى ولا يكفى مبرراً لتصرفاته . فالإرهاب هو أسلوب يلجأ إليه الشخص إجبارياً تلبية لرغبة في تحقيق مثالية أسىء توجيهها . وبدون قصد تؤدى هذه الرغبة إلى نتائج عكسية (٥) كما يقول " شيللر " في مسرحية " اللصوص " (عام ١٧٨٠) .

إن الارتباط بين الإرهاب والمثالية في العصر الحديث قد بدا واضحاً عام ١٩٦٨ عندما ظهرت نزعة تجاه المثالية بين الشباب وخاصة الطلاب منهم . وقد فجرت هذه النزعة أشكالاً من العنف الهستيرى . غير أنه قد تم التغلب عليها ومواجهتها بواسطة السياسات البرجماتية النفعية (أى اللجوء إلى سياسة العصا والجزره) . ونتيجة للإحباط تولد مفهوم الإرهاب المثالى على يد مجموعة من حركة ١٩٦٨ فى أوروبا الغربية والأمريكيتين (٦) .

إن كتاب الدراما المعاصرين الذين حاولوا أن يصوروا هذه العملية و يقيموها في أعمالهم وجدوا فرصة ضئيلة للاستفادة من تجارب سابقهم من أمثال " بريخت " وميشيل دى جيليرد . وعلى النقيض فإن جهود الكتاب المعاصرين للربط بين الإرهاب والمثالية قد صورتها أعمال كتاب مثل إدوارد بوند خاصة فى " لير " (عام ١٩٧١) ، وهينر موللر فى " المهمة " (عام ١٩٧٠) إنما هى بمثابة إعادة لكتابة زميلهم اليوغسلافى دوسان يوفانوفيتش المولود عام ١٩٣٩ فقد انتهجوا نفس منهجه . وعلى الرغم من ذلك فلم تجذب أعمالهم أنظار الكثيرين من خارج بلده يوغوسلافيا .

وعلى الرغم من أن البناء الدرامى عند يوفانوفيتش يستوحى من البيئة اليوغسلافية ، فإنه يقدم منهجاً لأى أدب معاصر يسعى إلى مناقشة قضايا العنف السياسى . ذلك أن مسرح يوفافيتش يقدم نموذجاً للمسرح الواعى والفكر السياسى فى ثوب رمزى ، إنه يصور مضموناً أيديولوجياً للعلاقة بين المثالية والإرهاب . وبهذا الأسلوب فإن الكاتب يتجاوز العقلانية الجافة التى يقدمها مسرح الأفكار الدرامية ، ككتابات " سارتر " من ناحية ، وكذلك صور الشهداء التى تقدمها الميلودراما من ناحية أخرى . كذلك فهو يسعى إلى البعد عن الأسلوبى الجدلى الذى أظهرته كتابات تلك الفترة التى بها روح التنوير - خاصة الانجليزية منها - والذى كان يمثل حجر عثرة فى طريق الكتابات المسرحية من " شيللر " إلى " هوبتمان " ومن بريخت إلى " بوند " ،

بل وربما إلى ما بعد ذلك .

وقد عالج يوفافيتش تمرد عام ١٩٦٨ وما تلاه من هزيمة داخلية فى صفوف المتمردين فى مسرحيته " المجانين " (عام ١٩٦٩) فقد أظهر فيها أن كل فرد يعمل لصالحه الخاص بعيداً عن أية قيم روحية (٧) . ويستمر الاتجاه نفسه مع مسرحيته "اللعب خارج ورم بالمخ" وفى مسرحية " تلوث الهواء " (٨) يقدم يوفايوفيتش معالجة لصراع يدور داخل وحول مجتمع مسرحى بأسلوب تقليدى معروف من أيام " أرسطو " و " بايمونت " و " مولير " و " فيلدنج " و " جولدونى " . ذلك الأسلوب الذى استمر حتى القرن الحالى ليظهر فى مسرحيات " يولجاكوف " و " جيردو " و " جراس " (٩) . وفى تلك المسرحية يتركز الأسلوب الساخر فى الفصل الأول والذى تدور أحداثه فى غرفة تحرير أخبار بصحفية يومية حيث يحاول الصحفيون هناك أن يصفوا ويتخيلوا ما يحدث داخل البلدة . ومن أهم الأحداث التى يتحدثون عنها أن مجموعة من التقدميين والطليعيين قد طردوا زملاءهم الأكثر تقليدية وحصنوا أنفسهم داخل مبنى المسرح . وقد تسبب عملهم هذا فى انتشار الشائعات عن أنشطتهم وانتماءاتهم . كذلك فإن احتلال المسرح سرعان ما جذب أنظار الساسة إليه ليكتسب أهمية سياسية، و فى ذلك السياق يسخر المؤلف من كل من العمل الصحفى و العمل المسرحى و كذلك من السياسة التى تبحث عن أسلوب لمواراة الحادث . و هكذا فإن أحداث المسرحية عكست - فى أجزاء كثيرة منها - الصراعات التى أثرت فى الثقافة فى سلوفانيا فى الستينات و ذلك عندما بدا واضحاً أن النماذج التقليدية من المؤسسات القومية - و خاصة المسرح - قد أصبحت مؤسسات عفا عليها الزمن (١٠) . و على الرغم من ذلك فقد حاولت الصفوة المحافظة داخل سلوفانيا وأد محاولات لإقامة ثقافات نبيلة و لجأت فى هذا الى أساليب قمعية أحيانا . وعندما كان يوها-نوفتيس يكتب مسرحية تلك " (عام ١٩٧٦) كانت كل الصراعات الحادة على وشك أن تحل ، إلا أن هذه الصراعات كانت لا تزال مطبوعة فى ذاكرة الشعب السلوفانى و اليوغوسلافى عندما ظهرت مسرحيته هذه على مسرح سلوفانيا الشعبى بمدينة سيلجى عام ١٩٦٦ و أثرت بشكل كبير على استقبال الجمهور لها (١١) . و فى أحداث الفصل الثانى من المسرحية يتلاشى المذهب الهزلى . و يتضح ذلك

حينما يتسلل الصحفي " كريزنيك " و مفتش المباحث على خشبة المسرح ليجدا بعض الرواد الذين يقفون في حالة سعادة و نشوة مشغولين بأعمالهم . و نتيجة للشعور بالضيق و الكآبة التي خلفها المسرح القومي المتحفظ ، شخص المخرج "ديورلا" في مسرحيته "بالسيك " كل مساويء مسرح الرواد الذي ساد في الستينات و هي: التركيز على الأحداث أكثر من معالجة النتائج ، إدماج الممثلين بالمتفرجين بلا هدف واضح ، التأثير على المشاعر بدلا من الاهتمام بعرض الأفكار ، التخلص من الانفعالات المكبوتة عن طريق عرض الخرافات و الأوهام ، النشوة و السرور الجماعي ، عدم الاهتمام بلغة النص و التركيز على الحركات الجسدية و الموسيقية و المحاكاة الصوتية .

و بالرغم من أن الأحداث كانت ممهدة لعرض النقد الساخر إلا أن الأحداث لم تحتو على أية سخرية . فالكاتب تجنب عبارات الازدراء و التحقير أو حتى لمسات التهكم . و بدلا من ذلك يعمق الصراع و الخلاف بين المتحدثين و التقليديين ، ذلك الصراع الذي تولد عنه العنف . إن هذا هو نفسه الصراع بين المذهب النظري العلمي الزائف في الدراما و بين الطريقة الأسطورية الخرافية التي انتهجها المخرج المسرحي؛ وبذلك تقع أهداف المثالية في مسرح الرواد بين متناقضين تمثلها شخصتان يريدان تحقيق أهدافهما عن طريق العنف و يساعدهم في ذلك القائمون على المسرح .

و في بادئ الأمر تحول المسرح إلى مكان يهرب المتفرج فيه من عالم الواقع إلى عالم مثالي . و سرعان ما تحول إلى معسكر أو غرفة تعذيب ، فيها يرهب القواد الاتباع و يتصارع فيها أيضا الفئات المنشقة مع بعضهم ثم يظهر القائد ، و هو عادة ما يكون ممثلا مشهورا ، ليدافع عن التقاليد القديمة .

و تتشابك مفاهيم المثالية من خلال أحداث معالجة بمهارة و لكنها تتميز بالعنف وسط جو من التهديد و الجنون . و يفقد الصحفي و مفتش المباحث وجهة نظريهما القائمة بذاتها ، لينجذبا في اتجاه الدمار و الخراب التالي ونقل قدرتهما عن ملاحظة ما يدور حولهما و يلاحظ المتفرج أن هناك قوة خارجية تتحرك و تحرك العروض و يسود البحث عن المثالية في المسرحية جو من الإرهاب و الفزع ، تتداخل فيه المؤامرات المعقولة و الأحداث الخيالية الغريبة . و تفقد الأحداث ترابطها و تتولد أدوار غير تقليدية ترتدى أقنعة عابثة . و هكذا أصبح الرواد محاصرين بأفكارهم التقليدية

يسعون وراء المثالية لينتهى بهم المطاف الى الإرهاق الداخلى. وقد تسبب الجو الفاسد السائد فى المجتمع فى إزهاق هذه التجارب التقليدية ليجعل الرواد غير قادرين على تحقيق توقعاتهم المنشودة ، ثم يصبح الممثلون ضحية للفرع و الرعب من الخارج وللارهاب من الداخل . و بالرغم من أن الصورة الواضحة للمسرح كانت إظهار و تأكيد المثالية و الطقوس الدينية إلا أن ذلك لم يعد يستطع إخفاء العنف و الطبيعة الثورية التى سادت فى المسرحيات . و يظل الممثلون غير قادرين على التغيير و كأنهم أمام ضريح للثقافة القومية ، و تظل طريقة التغلب على ذلك غير واضحة تماما .

و كخلفية للصراعات الثقافية لسوفانيا فى ذلك الوقت ، تمثل مسرحية يوفانوفيتش تطورا لمسرح الرواد الذين عملوا فى الستينات . و هذا الشكل للمسرح جمع بين خلفية الحياة الباطلة و بين الآمال المعطمة و الطاقات المتوجهة توجها غير سليم، وذلك هو ما أسماه " جان كوت " بنهاية مسرح المستحيل " ١٢ " . و من ذلك يتضح أن مسرحية يوفانوفيتش " اللعب خارج ورم بالمخ " ما هى إلا ملحق لمسرح الستينات .

(٢)

وفى عام ١٩٦٩ كتب يوفانوفيتش مسرحيته الجديدة " الإخوة كرامازوف " التى عالجت تاريخ يوغوسلافيا بصورة صريحة ، فقد جاء من ضمن أحداثها انفصال " تيتو " عن " ستالين " و عن الكتلة الشيوعية فى عام ١٩٤٨ ، و ظهور الفئدة الاشتراكية فى يوغوسلافيا ، و طريقة معاملة السلطات لليوغوسلافيين الذين ظلوا يتبعون " ستالين " . وبسبب الروح السياسية و الأخلاقية التى تمتع بها الشعب اليوغسلافى فى خلال حرب الاستقلال ، تمتع " تيتو " و الحزب الشيوعى بمساندة القاعدة العريضة من الشعب فى خلافهم مع موسكو . وقد نفت السلطات اليوغوسلافية أتباع ستالين ومحبيه إلى معسكر بشمال جزيرة الأدرياتيك كان المعسكر يسمى بـ " جولى اوتوك " ، وقد خضع هؤلاء الأشخاص لنظام تعليمى شاق . وذلك نظرا لأنهم كانوا يشكلون خطرا يهدد الأمن القومى ، و أيضا بعد أن شن الاتحاد الروسى حملته ضد السياسة فى يوغوسلافيا .

وفى الجزيرة التى كان يعيش بها نزلاء من المحاربين المتعصبين والمستولين الكبار، حدث الخلاف لاجتذاب فئات النزلاء القدماء الذين لم يكونوا كلهم من المتعصبين

لستالين أو من الخونة المستغلين ، وقد حير الاتجاه السياسى الجديد البعض منهم ولم يستطيعوا أن يتشبهوا بأهمية الصراع المذهبي ، بينما تأخر البعض الآخر فى تأييد الحزب الجديد ، والبعض الآخر استنكر كل ما يحدث (١٣) .

إن الصراع السياسى والأيدىولوجى الذى تفجر عام ١٩٤٨ وقد هدد النظام اليوغوسلافى فى السنوات التالية . فقد أخلى صراع السجناء فى الخمسينات . وقد اندمج هؤلاء السجناء مرة أخرى فى المجتمع اليوغوسلافى . ولكن قضية حبسهم فى المعسكر وطريقة معاملتهم هناك فى المعسكر لسنوات طويلة ظلت موضع اهتمام الجمهور .

وقد تعرض يوفاتوفيتش فى مسرحيته " كرامازوف " لحادث " الجولى أوتوك " ومن قبل ، ظهرت بعض التلميحات لهذه الحادثة فى أفلام وأعمال درامية لأشخاص اختفوا فجأة بين الأعوام ١٩٤٨ - ١٩٥١ ، ثم ظهر البعض منهم بعد ذلك بسنوات وكأنهم شخصيات محطمة ومستهلكة . وعلى العكس ، فإن الأحداث الأساسية لمسرحية الإخوة، كرامازوف " تحتوي على شخصية شيوعي متعصب سابق يشارك فى الحركة الاشتراكية التى ظهرت فى أعقاب سنوات الحرب . وهذه الشخصية عملت بالصحافة وبنى حياته الشخصية بنفسه ثم بعد ذلك تنقلب الأحداث رأساً على عقب حينما تُنفى الشخصية فى خلال الصراع بين اليوغوسلافيين والسوفيتيين لتصبح هذه هى نقطة التحول للشخصية . وبدأ فى تعلم المبادئ الجديدة . تسجن الشخصية ويجبر على تقبل وضع الحزب اليوغوسلافى . وفى النهاية يطلق سراحه كشخص أعيد تأهيله . ولكنه يموت بمجرد خروجه للحرية ، ثم تتابع الأحداث لتظهر أبناءه شخصيات غير قادرة على تكوين هوياتها ومعتقداتها ، مطاردين بجرمة والدهم السياسية . وبذلك يصبح والدهم الذى أذنب فى حق حزيه وحق بلدته ، يصبح هو والأبناء الثلاثة الذين يحملون ذنب أبيهم وكأنه ذنبهم ، هم القياس الوحيد للشخصيات فى قصة دوستوفسكى .

ولم يكن هدف الكاتب هو تبرئة أتباع ستالين أو نقد سياسات الحكومة التى تعارض ستالين ، تلك السياسات التى ظهرت واضحة فى حادثة " جولى أوتوك " ، ولكنهم كانوا فقط يهدفون إلى إيجاد حالة لامتلاك أفكار المتفرجين . فالخلاف مع البطل يتصاعد من خلال الأحداث حينما ينجذب الصحفي المسجون وزميله المحجوز

معه ، والذي يحاول كسب حريته عن طريق إصلاح شخصيته ، ينجذبون تجاه نظرة جديدة للحياة تفرضها قوة أكبر من نفوذهم . ويصبح الاثنان ضحية للفرع والإرهاب نتيجة لاعتقادهم في المثالية المتمثلة في الحركة الشيوعية . ولاعتقاده التام بالمثالية ، تزج الشخصية الأساسية بالمرحبة بقيم أخرى لاهتمامه بأسرته واستقلال بلدته التي رفضت أن تتبع الدولة السوفيتية . ويصبح إعادة تأهيله وتعليمه شيئا أساسيا لتغيير نظريته المثالية . ويحدث للبطل ضغط نفسي وغسيل مخ ليصبح ولاؤه لدول الحزب الشيوعي الذي هو ضد ستالين .

إن التجريد العقلي لشخصية السجين و تعليمه معتقدات جديدة هو الشيء الذي يمتلك و يقضى على مستقبل أبنائه في الجزء الثاني بالمرحبة يوفانوفيتش ، لأن حادثه " جولي أوتوك " لم تعالج لفترة طويلة ، كان استقبال الناس " الإخوة كرامازوف " يتركز على أحداث الرواية وليس على السؤال الأساسي و هو : هل يستحق هذا الموضوع أن يعالج في مسرحية او رواية ام لا ؟ (١٤) . وقد كان للعامة يد عظيمة في الدور الذي يلعبه الإرهابي في تحول المثالية إلى شكل جديد للأيدلوجية ، وقد اهتم بالمقام الأول بتعديل التاريخ وإعادة إلى الطريق الصحيح . ولكن " الإخوة كرامازوف " استبعدت قضية مقاومة اليوغسلاف لستالين . و لكن في السنوات التالية رسمت الكثير من الأفلام والأعمال الروائية صورة كاملة وواضحة بمعسكر جولي أوتوك و الظروف التي نتجت عنها و الميزة أن الكاتب قد وجد طريقة لصياغة الأيدلوجية والإرهاب في نسيج الأحداث التاريخية. و حينما يظهر البطل و قد تغلب على الصدمة النفسية يتغلب عليها الشر ليجذبه ناحية الإرهاب و بعد ذلك يبدأ في تبرير تصرفاته و كما فعل يوفانوفيتش يبدأ المتفرج في فهم الأمر بأكمله . (١٥) .

(٣)

وفي الثمانينيات ، أعاد جوفانوفيتش مناقشة العلاقة بين المثالية و الإرهاب في مسرحية " السر العسكري ؛ (عام ١٩٨٣) ، و قد تعرض فيها أيضا للمشاكل اليوغوسلافية ، و لكنه أيضا تشعب لمشاكل أخرى و في هذه المرة تقع الأحداث في مؤسسة إجراء التجارب على الحيوانات و يحاول العلماء في المؤسسة تفهم لغات الحيوانات و لكن المؤسسة يسودها الفوضى و عدم النظام و يقع المشروع تحت مشاكل

عديدة حتى أن العلماء العاملين بمشروع يظهرون و قد فقدوا ثقتهم بأنفسهم وأيضاً فقدوا التوجيه السليم والصحيح .إن التردد ، والعمل المضطرب وعدم توافر المعدات ، وعدم النجاح المستمر ، وعدم الرضا السائد ... كل ذلك يعكس للمتفرج اليوغوسلافي حالة المجتمع الفاشلة ككل .

وهي الحالة التي زادت وتعمقت في خلال الثمانينات . فأسلوب تعامل الحيوانات في المؤسسة وشخصيات العلماء هي أشياء تمثل المفاهيم السياسية والإجباطات التي سادت في المجتمع اليوغوسلافي ، وهي :- الانجذاب تجاه طرق الحياة في الغرب ، التطلع للبرجوازية ، السلطات المتعنتة ، الإيمان بمبدأ المساواة مع العمال ، كل ذلك ظهر من خلال التنافس بين الاجيال وأيضاً بين سكان المناطق المختلفة . ثم تتلاشى المهمة العلمية للمؤسسة لتصبح مؤسسة رعاية حيوانات .

ومن ثم يظهر ضابط حربي في الأحداث وقد أرسل لمنع تدهور الإجراءات القمعية ، والسياسات التي تهدف إلى عزل المؤسسة عن العالم الخارجي ، وحتى الاعتبارات الشخصية تعرقل وتمنع . ولكن أهداف المشروع تعاد صياغته بعد ذلك لتجذب معنى عسكرياً غير متوقع . وهذه الأهداف لم تعد تهم أحداث الحيوانات ولكن تدريبهم على الأعمال العسكرية وهو الهدف الأساسي لمجتمع نامى في عالم غير آمن .

وبالرغم من الأدوات الرائعة التي استخدمها يوفانوفيتش في مسرحيته إلا أنها مازالت تسخر من المشاكل التي تعاني منها يوغوسلافيا في وقتنا الحاضر ، كالأفكار المتباينة للقيادة والشعب وهي التي تتمثل في الأصوات المتنافرة المتولدة عن تنازع الحيوانات التي دائماً ما تتصارع مع بعضها . وذلك يعكس الحياة الساخنة التي تعيشها يوغوسلافيا (١٦) . وأيضاً الحروب المدنية القائمة بين أطراف عديدة متنازعة لتتصاعد فيها الشعارات والأقوال وتقل فيها الانفعالات للوصول إلى الإجماع نحو التغيير المنشود تظهر في المسرحية بصورة واضحة . إن العلماء لا يستطيعون فهم لغة الحيوانات ولكنهم يحسونها حينما يتعرض الحيوانات لخطر ، من ناحية المسئولين عن المؤسسة . إن الإرهاب يؤكد سقوط المثالية . فالحيوانات تعادى بعضها البعض وتعيش في خوف من خطر المسئولين . والمسئولون منقسمون ، البعض يحاول أن يدبر الخطط للبعض الآخر . أما الضابط الذي تولى مسئولية الإصلاح فقد أحبطت محاولته .

والظالم العجوز منهمك ومتردد فى أن يستكمل مهمته . ويسود المسرحية جو عام من الإرهاب والفرع والخوف من أن تنجح الأجهزة الحكومية المتمثلة فى الضابط فى السيطرة على المؤسسة وعلى العلماء وإخضاعهم لسلطتها ، وأيضاً خوف من الاعتداء المفاجئ ، للإرهابيين الذين يتضمنهم فريق المسئولين . وبالرغم من الأحداث الرائعة للمسرحية وشخصيات الحيوانات فإن جو الإرهاب؛ يسود ويظهر المعارضون الأيدولوجيون فى الأحداث . فخلق جدران المؤسسة ، تتمثل الآمال والأحلام لتكوين مجتمع يوغوسلافى لا يتمتع بروح الحرب ولكن يتمتع فقط بالروح المثالية والاشتراكية . وهو مجتمع يحكم نفسه ويربط بين اللغات والعقائد وأيضاً الأولويات الاقتصادية . كل ذلك أظهره الكاتب وكأنه على حافة الهاوية . فمعرفة لغات الحيوانات التى لم يستطع الدكتور " ميداك " التوصل إليها ما هى إلا رمز لأمل التوصل إلى التفاهم الكامل بيد مجاميع الشعب وأيضاً بين الشعب وحكامه . أى أن لغة الحيوانات هى الهدف المثالى الذى خضع لأعيب القوة والسيطرة . وعند النقطة التى يكاد فيها يوفانوفيتش أن يصل لأسوأ الاحتمالات ، هنا يتخلى يوفانوفيتش عن الأسلوب الساخر ليتعامل مع الخيال الشاذ ويصور الحيوانات وكأنها أشخاص ويحول الأشخاص لحيوانات ، أى أنه يطوع طريقته الرمزية لتصبح استعارة . وحينما يتحول التوتر المتصاعد لخلاف حاد تصبح لغات الحيوانات مثلاً كهمس الروح الفرعة ويتطلع إلى حقيقة أخرى جديدة ، وبطريقة مذهشة يجد يوفانوفيتش الفرصة والطريق لينبذ الأهداف النفعية والسياسات التى تستميل الجماهير ، وليضع المثالية فى موضعها الصحيح الذى قد حُجب لفترة طويلة .

وفى النهاية ، فقد قفز يوفانوفيتش بمسرحية " السر العسكرى " من نطاق التحفظ إلى نطاق الحرية المنشودة التى طالما تعطش إليها الشعب . فقد تخلى عن عرض الحالة غير المرضية للحاضر ليظهر أحلام المستقبل المشرق . وكاتب المسرحية لم يدع فيها إلى سياسة بعينها أو حتى روج إلى طريقة إصلاح معينة ولكنه فقط سما بصراعات ومشاكل الحاضر ليصل بها إلى طريقته المثالية فى الحياة .

وقد استطاع يوفانوفيتش بمهارة الفنان أن يصور فى مسرحيته المستقبل بصورة عظيمة (١٧) . وذلك بأن محا كل أدوات الإرهاب والإرهابيين لكى يعيد مرة أخرى

صلاحية التجربة وليصل إلى نهاية غير واضحة ولكنها متفائلة ، ويمكن اعتبار ذلك خطوة للهروب اللامعقول ولكنه بالتأكيد. يضيف بذلك للمسرحية التي تحتوى على حيوانات تفهم بعضها البعض وأيضا تفهم الإنسان . تلك المسرحية التي تحتوى على بناء درامى نظرى (كالأشخاص الذين يلعبون أدوار الحيوانات) يجب أن تنتهى أيضا نهاية نظرية (١٨).

وبينما يصور يوفافيتش فى مسرحياته " اللعب فى ورم بالمخ " و " كراماروف " كيف تنقلب المثالية إلى فزع وإرهاب ، وكيف يتحول التطلع للآمال والخرافات إلى عنف وقمع ، فإنه فى مسرحيته " السر العسكرى " يحرر المثالية من الإرهاب . وفى ذلك الإطار الرمزي يظهر يوفانوفيتش استحالة أو صعوبة الوصول للمثالية تحت الظروف الراهنة وذلك بسبب النظام المتحكم الذى يحاول (كما هو واضح فى مسرحية الخدمة العسكرية) أن ينتخب المثاليين ليحولهم لايدولوجيين . ويمكننا أن نعتبر الإرهابى والإرهاب عامة عامل تغيير مساعد على تحويل المثالية إلى أيديولوجيا . وإذا كانت مسرحية " اللعب فى ورم بالمخ " توضح خطورة العقيدة المثالية ، فإن : السر العسكرى " تذكرنا بحال الدنيا والحياة إذا لم تكن المثالية موجودة .

(٤)

إن الدعوة المتفائلة للمثالية التى انتهت إليها مسرحية " السر العسكرى " لم تستمر فى مسرحيات يوفانوفيتش التالية . ففي مسرحيته التالية " العرافة " (عام ١٩٨٨) تتركز الأحداث فيها على السياسات اليوغسلافية . فالمذهب العملى البراجمانى هو المتحكم فى المسرحية التى تناقش الأزمات الاجتماعية فى ظل الأحوال السياسية الخطرة . وكما هو الحال فى مسرحيات أريستوفانيز ، أصبحت المثالية هى الحل الأمثل للتغلب على المشاكل وعلى المساوىء والخرافات والعبث اللاتى سادت المجتمع (١٩). فمسرحية " العرافة تتمتع بحبكة وموضوع درامى تتضمن الكوميديا التى تعتمد على المواقف (الفارس) والميلودراما والاستعراض المسرحى . فهى تعتمد على التلميحات والحافز الخفى الذى تدور حوله الأحداث الخرافية . وبعد ذلك يحل جو

الكآبه محل الكوميديا بالتدرج ليتحدا ويتملكا الشخصية المحورية التي عادة ما تكون شخصية قوية موهوبة ومتصرفة ، وبعيدة النظر . إن شخصية العرافة (السيدة المهداة للبطل) تصبح مقيدة بحبها لتفقد قدرتها علي التنبؤ بالمستقبل . وتصبح عدم البصيرة هي صفتها الأساسية حتى أن الإرهاب والتهديد الذي تتعرض له لم يعودا يستطيعان أن يحلا أية مشكلة بعد ذلك أو حتى أن يأتيا بنتيجة إيجابية . وأية محاولة بعد ذلك لإعادة إنعاش المجتمع تصبح محاولة فاشلة . إن تطبيق الأساليب الإرهابية توضح مدى التفكك الاجتماعي ، والبعد عن روح الجماعة ، والسياسة التي تعتمد على إيجاد الخصومات بين الأفراد فكل فرد يحارب من أجل البقاء . وكما هو الحال في بعض مسرحياته السابقة ، فالأسلوب الساخر للكاتب يتحول إلى البحث عن أسباب وجود الإنسان . وتتركز صورة المجتمع على الشخصية المهددة الخائفة والفرقة (٢٠) .

(٥)

حينما يتشبع الأفراد بالسياسة المتبعة ، تبدأ أساليب الكاتب في التقلص . ويترك مناقشة قضايا العامة ليتحدث عن مواضيع جديدة تتعلق بخبرة الأفراد . وليس بعجيب أن الخراب والتفكك الذي ساد السياسات اليوغوسلافية قد جعل يوفانوفيتش في مسرحياته اللاحقة " الحائط " و " البحيرة " (عام ١٩٨٨) ، جعله يركز على فكرة أن المثالية شيء بعيد المنال ، وأن الإرهاب الذي تحركه الغيرة والحقد هو صفة أساسية من صفات الإنسان .

وفي ذلك التحول الذي حدث في مسرحيات يوفانوفيتش نلمس درجة من درجات الخصوصية والنقد الذاتي . فهنا تكون شخصية الفرد ما هي إلا كناية عن عالم صغير يكتشف أثناء الأحداث الدرامية . وقد تجنب يوفانوفيتش خيوط المثالية الأيديولوجية التي طالما وعلى مدى عقدين كانت سمة أساسية في كتابات جيله من الكتاب . ولحد كبير أصبح الأمر كله موطن خلاف مع الجيل السابق له الذي حارب فيه الآباء وكسبوا الحرب ليضعوا ركائز المجتمع اليوغوسلافي المعاصر . وهم أيضا الذين وجدوا عالمهم المثالي الخاص الذي بعد ذلك وهبوه لأولادهم وللأجيال السالفة . فقد حارب بعض

الأجيال القديمة بمفهوم المثالية الذى كانوا يؤمنون به الأجيال التالية وخاصة الشباب منهم عن طريق الإرهاب وذلك حينما وجدوا من الضرورى حماية موقفهم المتحكم والمسيطر (٢١).

والآن وقد وصل يوفانوفيتش هو وجيله لكامل النضج ، يتحداهم الجيل السالف الذى هو غير مهتم بالحروب أو الأسلحة التى حورب بها . وهذا الجيل يعتمد على موضوعات جديدة ليطرحها ويناقشها . فالجيل الجديد يؤكد نفسه أوليا من خلال كتاباته التى تظهر روح الفرد وتولدها بعيدا عن المشاريع الجماعية . وقد أدرك يوفانوفيتش ذلك التطور الذى أحدثه الجيل الجديد ليفسح المجال له وأيضا ليحدد أسلوب كتاباته ولما كتبتهم وهو أيضا مؤهل أن يتخطى هذا التحول وقد ظهر ذلك من الكتابات التى ناقشناها هنا ، فهو يمتلك قدرة على التحكم وتغيير أسلوب كتاباته . إن هذه قدرة وموهبة عالية لا محالة . وبهذه الطريقة ، أوضح يوفانوفيتش بأنه بالرغم من المعطيات العقلانية للمثالية وبالرغم من كل محاولات السيطرة على الإرهاب لتطويعها من خلال الدراما ، فإن الدراما يمكن فقط أن تعالج موضوعات الإرهاب إذا ما تضمنت بعض اللامعقول واللاعقلانية . وقد أدرك ذلك بعض كتاب الدراما المعاصرون الذين كتبوا فى الإرهاب والعنف السياسى ، كما فعل " ويتكيفيتش " و"جينيت " و " سونيك " .

الفصل الثامن

السياسة والرعب فى مسرحيات هووارد برينتون

بقلم ريتشارد بون Richard Boon

فى أواخر عام ١٩٧١ أنتج الكاتب المسرحي البريطاني هووارد برينتون مسرحية بعنوان " حياة السماء الزرقاء " : مشاهد بعد مكسيم جوركى Maxim Gorki (١) وقد تناولت المسرحية حياة الكاتب الروسى وأعماله فى صورة مشاهد سيرة ذاتية متضمنه لقاءات تمت فى الواقع مع تولستوى ولينين ، ويتخللها مقتطفات درامية من أعمال جوركى وكانت شخصية جوركى نفسه تلعب أدوارا فى هذه المقتطفات وتتنوع طبيعة مشاركة جوركى فى هذه المقتطفات من المراقب الصامت إلى المشارك الإيجابى الذى يتدخل فى سير الأمور . وقد أتاح ذلك لبرينتون أن يطرح بعض الأسئلة الهامة حول دور الكاتب ووظيفته فى وقت الأزمات الاجتماعية (وقد تطرق إلى هذا الموضوع مرة أخرى عام ١٩٨١ بمسرحيته عن شيلى Shelley بعنوان " الشعر اللعين ") (٢) . وينتقل جوركى فى محاولته لمعرفة مسئولياته بالتحديد بين سلسلة من الأدوار تتدرج من دوره ككاتب وشاعر يعرض على الأخلاق (الموقف الذى تمثله مسرحيات تولستوى) إلى دور الكاتب كأداة للتغيير الاجتماعى ودعاية للثورة وهو الدور الذى يريد له لينين Lenin أن يلعبه . ونجد جوركى فى معظم المسرحية مشلول الحركة نتيجة للتعارض بين التدفق الطبيعى لخياله الخلاق وإحساسه العقلانى بالدور الاجتماعى والسياسى لأعماله . فغالبا ما نراه على المسرح بدون حيلة بينما تتخذ شخصياته مواقف تشكل حياة خاصة بهم .

لقد فضلت أن أبدأ بهذه البداية، إذ أعتقد أنه من الصعب فصل السياسة فى أعمال برينتون عن سياسة أعمال برينتون . كما أن تلك الفترة من حياته - أوائل السبعينات - كانت فى غاية الأهمية بالنسبة له ، إذ كان عليه أن يواجه أسئلة عديدة ، ليس فقط حول ما الذى يكتبه ، بل أيضا كيف يكتبه وإلى من يوجهه .

وتجىء بدايات برينتون المسرحية فى أواخر الستينات إذ كان برينتون جزءا من تلك الانتفاضة الريادية العظيمة التى أحدثها النشاط المسرحي المعارض فى أوروبا وأمريكا

والتي جاءت تعبيراً عن ثورة سياسية واجتماعية أوسع نطاقاً تحدث نظم الحكم وأعراف المجتمع والثقافة . على أن أعماله الأولى لم تكن " سياسية " بالمعنى المفهوم . إذ نبعت معظم هذه الأعمال من خلفية برينتون الثقافية التعليمية فكانت رد فعل جرىء لأمر كان يراها فساداً لا أمل للخلاص منه ، فساداً يسود المجتمع بصفة عامة والحياة المسرحية بصفة خاصة . لقد كانت الأولى قصيرة لا تحتاج إلى مسرح كبير مجهزة ، وتتناول شخصيات مضحكة تتسم بالعنف والبذاءة . وقد كُتبت معظمها " لجماعة فرنج

Fringe " للمسرح المحمول " Fringe group of Portable theatre التي التحق بها برينتون عام ١٩٦٩ . وتقوم الفلسفة العامة للمسرح المحمول على أنها ضد المفهوم المسرحي والثقافي والمفهوم " الانساني " السائد ، فهو يستفز المشاهدين ويشيرهم بالمواجهة ومن أمثلة هذه النوعية مسرحية برينتون " كريستي في حالة حب Christie in Love (٣) التي كتبها عام ١٩٧٠ . وبطل المسرحية هو رجينالد كريستي Reginald christie سفاح الجنس الذي يتعاطف برينتون مع حياته وجرائمه ويعرضها بسخرية لاذعة وفي إطار من " العدمية " التي تنكر الوجود والقيم ، وتهجو كل أشكال السلطة ومقاييس العدل واللياقة التقليدية بدعوى أنها ليست غير كلام خاوٍ ورياء يردده العامة الذين يكمن اهتمامهم الحقيقي في الاستمتاع الشاذ بمشاهدة عمليات الجنس والقصص البذيئة . وتعد شخصية كريستي تجسيدا واضحا لمفاهيم برينتون التي سادت أعماله الأولى . حيث يصور معظم أبطاله شخصيات متسلطة تتسم بالعنف والرغبة في الانتقام ، ولكنهم يمتلكون نوعاً من النزاهة والوضوح يفتقره من حولهم . وهذه هي الشخصيات التي تطورت وأصبحت أبطال الإرهاب في أعماله اللاحقة ولكن في تلك المرحلة لم تكن الرؤية السياسية قد تشكلت بعد بوضوح وكانت تنقصها العلاقة التي تربطها بمدرسة فكرية واضحة ومنهج محدد .

وقد بدأ الحس السياسي عند برينتون في النمو من خلال وعيه وإدراكه للأحداث التي وقعت في فرنسا عام ١٩٦٨ . وقد زار برينتون باريس عام ١٩٦٩ حيث بهرته الأحداث التي رآها كما حدث لجيله من شباب كتاب المسرح الانجليزي (من أمثال ديفيد هير David Hare ، تريفور جريفيز Trevor Griffiths وديفيد إدجار

David Edgar ويعثت فيه النشاط السياسى . ويجدر بنا أن نشير هنا إلى أن ما حدث لم يكن التزاما كاملا نحو قيم ومفاهيم الحياة الثقافية البديلة ، ولكنه كان بالأحرى صدمة ونفوراً من القسوة والوحشية التى قهرت بها الدولة تلك القيم ومن آمنوا بها . ونجد أن هذا الإحساس بالغضب والحنق يسود كل مسرحيات برينتون التى كتبها متأثراً بتلك التجربة . كما يسود فيها لون هام من ألوان الفكر الذى انبثق نتيجة لإعادة تشكيل الفكر السياسى الذى أصبح ميراثاً لأحداث مايو ١٩٦٨ : Situationism الموقفية (أو المذهب المواقفى) وهذه المقالة ليست مجالا لبحث بعض النظريات المعقدة ، ولكن اعتقد أن إعطاء موجز لمفهوم تلك النظرية قد يساعد فى فهم وتقدير مدى أهميتها فى أعمال برينتون . بصفة عامة حاول أتباع تلك النظرية إعادة تقييم الرؤية الماركسية التقليدية للعلاقة بين الفرد والمجتمع . بالطبع ظلت الأولوية للحاجة إلى تغيير المجتمع ، ولكن تم رفض الصراع السياسى التقليدى - ليس فقط الديمقراطية البرلمانية والعلاقات الصناعية وغيرها بل أيضا الثورة الماركسية نفسها - إذ إن هذا الصراع ما هو إلا توزيع وتنوع لأنواع التكتيك المستخدمة فى ظل نظام قائم لكن يبقى النظام كما هو دون تغيير . وقد عُرِفَ هذا النظام على أنه " مجتمع المشاهد" . ويذهب أتباع النظرية إلى أن القمع الرأسمالى لم يعد يتركز فى نقاط الانتاج - داخل المصنع - بل تحول إلى نقطة الاستهلاك : استهلاك الأيديولوجية البرجوازية التى انتقلت من خلال الثقافة بصفة عامة ووسائل الإعلام بصفة خاصة . وبذلك تتشابه العلاقة بين الفرد والمجتمع مع العلاقة بين المشاهد والأحداث التى يراها على الشاشة ؛ فكلاهما مستهلك سلبي لفزرة ثنائية الأبعاد . ومن خلال تحطيم هيمنة الصور التى يتلقاها الفرد عن المجتمع ، يمكن بناء الأساس الذى يقوم عليه التغيير الثورى ، بمعنى أن تحطيم شاشة الحياة العامة يكشف عن حقائق الحياة اليومية والخاصة التى تندرج تحتها (٤) .

إنه من الصعب تعيين وقت محدد لبدء تأثير فكر برينتون بالمذهب المواقفى إذ كان تأثير أفكار هذا المذهب واضحاً فى الانقسام بين العامة والخاصة فى بعض المسرحيات مثل كريستى ولكن كما ذكرت من قبل فإن هذه المسرحيات تُعد انعكاساً لوجهة نظر شخصية معادية للحياة الثقافية السائدة أكثر منها تعبيراً عن وجهة نظر سياسية . كما

أن ما اكتسبه برينتون من هذا المذهب لا يُعدُّ فلسفة جديدة ، بل هو منهج فكري يؤيد آراءه ويضعها في إطار يسمع لها بالنمو . ولقد كان استيعاب برينتون لأفكار تلك النظرية استيعاباً تدريجياً بطيئاً إذ أخضع برينتون هذه الأفكار للاختبار والبحث العملي من خلال كتاباته المسرحية . ولم تؤت هذه الأفكار ثمارها كاملة إلا في مسرحية " العظمة " Magnificence عام ١٩٧٣ . ولكن ظهرت آثار فكر " المذهب الواقفي " واضحة في عملين كتبها للمسرح المحمول عامي ١٩٧٠ ، ١٩٧٢ " الثمرة Fruit " وهي مسرحية قصيرة متجولة ، و"خفقان الجلد skinflicker" وهو فيلم مدته ٤٠ دقيقة (٥) . وتتسم مسرحية " النمرة " بالعنف والبذاءة ، وقد جاءت عقب انتخابات عام ١٩٧٠ التي حدثت في المجلثرا وأسفرت عن فوز حكومة يمينية برئاسة إدوار هيث . وذلك تم أول مسرحية لبرينتون يتناول موضوعها الحياة السياسية بصورة واضحة كما أنها أيضا أول مسرحية تتفاعل مع الأحداث المعاصرة . وتدور المسرحية حول بول الشخصية الرئيسية وهو ضحية .

ويستغل وضعه لابتزاز رئيس الوزراء الجديد المصاب بالشذوذ الجنسي ولكن تبوء محاولاته بالفشل ويضطر إلى الفرار حيث يلتقي بأحد النقابيين القدامى أتباع لينين ، الذي يعلمه - كما يعلم المشاهدين - كيفية صنع واستخدام القنبلة . ويقذف القنبلة في نهاية المسرح " ويعلم الله وحده كيف سنفلت بهذه الفعلة " .

ويأتي بول في مقدمة الأبطال الإرهابيين عند برينتون ، وفي حين اعتاد الأبطال السابقون الانتقام من أصحاب السلطة المباشرة - الآباء والمعلمين ورجال الشرطة - نجد أن بول يستهدف قيادات الحياة العامة ، رجال السياسة ورجال الدين ورجال الأعمال . تتركز رغبته الشخصية للانتقام حول ما يعتقد أنه تأمر المؤسسات العامة والذي يتمثل في ، شركة الدواء التي حولته الي مسخ ، ورجال السياسة الذين استفادوا من تلك المأساة ، ورجال الأعمال والصحافة التي استغلت قصته لاستدرا عطف الجمهور ويأتي دور رئيس الوزراء علي رأس الحياة العامة ، وهو بذلك يصبح هدفا لعملية الابتزاز ويهدد بول بتحطيم هذا الدور من خلال كشف الحياة الخاصة لرئيس الوزراء وحقيقة شذوذه وهنا تتضح نقطة هامة تساعد علي إظهار الثمرة " Fruit " كمسرحية سياسية ويهتم معتنقو المذهب أنفسهم بالحاجة إلى مواجاة القيود الثقافية التي يفرضها المجتمع

أكثر من اهتمامهم بمجريات الأحداث السياسية. إن هجوم بول علي رئيس الوزراء لا يعد بأي حال من الأحوال عملا سياسيا ، إنه انتقام شخصي . فنجد بول في نهاية المسرحية استشاط غضبا من رؤية رجال السياسة وتملقهم ومداهنتهم ، فيضرب شاشة التلفزيون بقدمه . ويفشل بول في المسرحية لأنه يقلل من شأن قوة المشهد ولا يقدره حق قدره فرئيس الوزراء لا يخشى شيئا من تهديداته لأنه علي ثقة من أن صورته العامة أمام الناس قوية تتحدى أى محاولة لكشف حياته الخاصة ويمتزج فشل بول مع ذلك النقابي القديم حيث تظهر لنا الثورة الماركسية - اللينينية بمفاهيم قديمة بالية لا تضيف شيئا. إن استخدام القنابل بالنسبة له إجراء بديل يسد الحاجة مؤقتا. أما بالنسبة لبرينتون (في عام ١٩٧٠) فإن ذلك هو خط الهجوم السياسي والواقعي الوحيد فقد كتب يقول إن أى عمل عظيم يعبر عن الحرية مثل الثمرة يعتبر من أجمل الأعمال التي يمكن رؤيتها على المسرح وأكثرها إيجابية (٦) ويتناول فيلم خفقات الجلد نفس أفكار الثمرة إلا أن النهاية مختلفة تماما في المقدمة كتب برينتون موجزا عن القصة يقول فيه:

مدرس وممرض وصعلوك ثرثار يقومون بخطف أحد رجالات الحياة العامة في إنجلترا ويستخدمون مصورا وصانع أفلام جنسية لتصوير ما يحدث وتنتهي القصة بانشقاق المصور ومقتل الرجل وانتحار المختطفين وبعد تلك الحادثة بفترة تستخدم الحكومة الفيلم الذي تم تصويره لتدريب موظفي الدولة وتعريفهم بتقاليد وعادات الجماعات المتطرفة (٧)

التركيز هنا علي الضياع والعبث . الأفعال التي يبعثها صدق الدوافع يشوهها الافتقار إلى فهم طبيعة العدو والحاجة الي التنظيم من خلال إطار نظري عريض وبدون هذا الإطار تتحول أفعال المختطفين وتتدنى إلي مستوى الدراما النفسية (٨) ويصبح الفيلم الذي صوروه عونا لأعدائهم . ويعرض فيلم خفقات الجلد في إطار تاريخي وسياسي أوسع من الثمرة ، فقد نبعت فكرتها من حادثة واقعية وهي اختطاف

laporte في كندا عام ١٩٧٠ ، كما تشير إلى تزايد ونمو الجماعات الإرهابية المعاصرة مثل " اللواء الغاضب " . كما أنها تختلف عن مسرحية " الثمرة " اختلافا جوهريا في أنها لا تتناول بطلا واحدا بل مجموعة من الشخصيات لها نفس الأهمية -

وبذلك استطاع برينتون أن يخلق مساحة دامية كافية للجدال والنقاش وعرض الأفكار للوصول الي قرار واضح . وينعكس هذا التوجه نحو الأسلوب الجدلي في الكتابة ، من خلال بناء الفيلم . فليس من الغريب أن يتحين برينتون الفرصة ، بعد استيعابه لمبادئ الواقفية ، للكتابة للسينما . إن التحليل السياسي " لمفهوم مجتمع المشاهد " يستخدم لغة السينما والتلفزيون للتعبير عن ذلك المفهوم . وتستفيد " خفقان الجلد " من هذا الشبوع في اللغة والفكر . إن تسجيل الإرهابيين لما يقومون به يؤكد العنف الفاحش . ومن ناحية أخرى يشير إلى رد فعل جمهور يهتم بمشاهد العنف أكثر من اهتمامه بالمسائل السياسية المطروحة وهو ما يؤكد العنوان . كما أن بناء الفيلم نفسه يوضع الصعوبات التي يواجهها العمل الدرامي ومشاكل تلقى هذا العمل واستخدامه . وتحول أفعال الإرهابيين الخرقاء إلي فيلم snuff movie تستغله الدولة بدورها في تذيب قواتها لمكافحة الإرهاب . ويشير هذا البناء - فيلم داخل فيلم داخل فيلم كما يقول عنه أحد النقاد - " عدة أسئلة حول دور الدراما الراديكالية في إطار مسرحي غير راديكالي " (٩) .

وقد سيطرت هذه الاسئلة على تفكير برينتون في أوائل السبعينات . وقبل أن تنتهي " خفقان الجلد " ، بدأ برينتون في الانتقال من أطراف النشاط المسرحي نحو الاتجاه السائد ، كي يصل صوته الي أبعد مدى من خلال المسارح العامة . وكان دافعه في ذلك إدراكه أن " الاطراف " طريق مسدود فنيا ، حيث إن جمهوره لا يعبر عن كل المجتمع . إن " الارهاب الفني " في المسرح المحمول ، لا يروق أو يشير الحس السياسي لدى المشاهدين بقدر ما يشير فيهم التقدير للأسلوب التجريبي في العمل الفني وقد وجد كتاب المسرح المحمول أنفسهم ، مثل العديد من شخصيات مسرحياتهم ، في وضع " مواجهة بين حركة ثورية وموقف غير ثوري " كما يقول Alain

Touraine (١٠) ولكن برينتون لم يتخل عن مسرح الفرنج Fringe . فعلي الرغم من أن معظم أعماله منذ عام ١٩٧٣ تم إنتاجها علي المسارح الرسمية ، إلا أنه ظل يكتب للمسرح الآخر بل إنه أيضا سعى لإدخال لغة المسرح الصغير وهمومه السياسية في المسارح الرسمية . وكانت أول مسرحية تحاول عمل ذلك هي العظمة Magnifience التي تشتمل علي ملحق عن الصعوبات التي واجهها الكاتب كي

يُجعل عمله مقبولا بين جمهور المسارح العامة. من بينها أن الممثلين في المشهد الأول يحتاجون إلى وقت طويل حتي يستطيعوا الصعود علي المسرح . وقد تم إنتاج المسرحية علي مسرح رويال كورت بلندن London's Royal Court وهو مسرح له تاريخ طويل في تشجيع الأعمال الجديدة مما جعل برينتون يلجأ إليه لعرض مسرحيته . وفي المسرحية لأول مرة ، نجد برينتون مشغولا بالمسائل السياسية المعاصرة تماما ، علي الرغم من أنه " لا يتطرق" الي سياسة اليسار التقليدية . في الواقع ، تحاول المسرحية " تبديد شكوك المؤلف وحيرته حول طبيعة العمل الثوري " (١١) وبذلك فإن اهتمامها ينصب علي آثار أحداث ١٩٦٨ : المثالية المعطمة والفشل الذي تواجهه ألوان الثقافة البديلة وتفشي الإرهاب وقد نبعت فكرة المسرحية من الهجوم الذي قامت به جماعة " اللواء الغاضب " علي منزل روبرت كار وزير العمل عام ١٩٧١ . وتتحول المنازل في المسرحية الي صورة رئيسية . وتحكي عن استيلاء عدد من الشباب علي منزل مهجور ويصدرون بيانا سياسيا احتجاجا علي سياسة الإسكان الحكومية الظالمة . وهم كمجموعة نشيطون ومثاليون ولكن منذ البداية يتضح عجزهم وانقسامهم وعدم قدرتهم علي العمل الخارجي : فهم ينشرون الشعارات ويعلقون الرايات ولكن علي الحوائط الداخلية . وتنشأ الازمة في المسرحية عندما يتم طردهم من المنزل ، وعندما يحاولون المقاومة يتم قمع هذه المقاومة بكل وحشية ، وأثناء ذلك تفقد فتاة حامل من بينهم طفلها (وهو حدث له دلالة الرمزية) عندما يركلها أحد رجال الشرطة في بطنها . ويزج بحبيبها جيد في السجن لمدة عامين ، ويخرج مصمما علي الانتقام . علي الرغم من أن المسرحية تدور عن أحداث ١٩٦٨ ، إلا أنها كتبت بعد ذلك بخمس سنوات كما أنها تهتم بآثار تلك الأحداث وليس بلحظتها التاريخية. إن السؤال الرئيسي الذي تتطرحه المسرحية هو : ما الذي يحدث بعد ذلك ؟ وحين نصل إلي منتصف المسرحية نجد أن المجموعة قد تفرقت ، انحرف بعضهم مع التيار ، وأصبح أحدهم صورة ممسوخة لمثاليته السابقة وقد شوهتها المخدرات . ولكن يزداد التزام جيد السياسي قوة. إنه يعتبر تجسيدا لفهوم برينتون عن أبطال الإرهاب (هناك شخصيات مماثلة تتكرر في أعماله اللاحقة ولكن ، كما سنري، يتناول برينتون هذه الشخصيات بطرق مختلفة) . وأقرب مثال لتلك الشخصية من أعمال برينتون

السابقة نجد في شخصية بول في مسرحية " الثمرة " ولكن في حين أن رغبة بول في الانتقام رغبة شخصية غريزية ، نجد أن تلك الرغبة عند جيد جزء من صراع سياسي واضح ومفهوم . لقد قرأ لماركس ولينين وقبل القضية علي أنها ثورة إرهابية مخططة . ولكن حاجته للانتقام والتي نبعت من مأساته الشخصية ، تدفعه الي التفجير . وهدفه هو العمل ال SL " العظيم " لتشويه الوجه الرقيق للحياة العامة . ويحدد مرماء في شخص وزير الإسكان الذي يختاره جيد لقيمته الرمزية وليس لأي علاقة فعلية تربطه بالأهداف السياسية للمجموعة . ويتم تقديم الوزير في المسرحية علي أنه ممثل " للنظام الجديد " من رجال السياسة الذين يظهرون في وسائل الإعلام ، ومعدن للإستهلاك المحلي . علي مستوى الشخصية ، نجده شخصية ساحرة وإن كانت فاسدة ، ولكن جيد يرفض " مَدَنِيَّتِهِ " لأنها جزء من عملية التشويش التي يستخدمها " مجتمع المشاهد " الانجليزي لإحكام قبضته . ويعبر الأسلوب الذي تتم به محاولة الاغتيال عن أسلوب جيد والأفكار التي تسيطر عليه : فالسلاح الذي يختاره ليس بندقية (سلاح القاتل السياسي المحترف) ، أو الفأس (سلاح المريض النفسي) ولكنها القنبلة " سلك من الجلجنيت ... ملفوف حول كيس " ومربوط حول رأس " رجل السياسة " إن ذلك السلاح ليس مهمته قتل الفرد فقط ، بل تدمير صورته . الصورة ثنائية الأبعاد اللطيفة التي تبتسم في التلفزيون فتبعث رجفة عبر الشاشة ، تحكي أسطورة وهمية مخادعة عن الحياة العامة . ويمتزج ازدراء جيد المنتقم واحتقاره لضعفاته مع الإطار النظري . مما يجعل صورة جيد أقوى الأصوات في المسرحية . ومع ذلك وبالرغم من أن برينتون يجد هذا الصوت لأول مرة نراه يتسائل على مدى صحة ما يقال . إن الأحداث نفسها تقلل من " بطولة " ما يقوم به جيد . ويعود إلينا الإحساس بالعجز الذي لازم المجموعة في المشهد الأول ويظهر مرة أخرى في آخر مشهد ليسخر من " طهارة " انتقام جيد . لا تنجح القنبلة في البداية في الانفجار ، ليس هذا فقط بل إن ضعفه قد عزل من منصبه ولم يعد مسئولاً عن سياسة الإسكان الحكومية (وبالمثل فإن هجوم جماعة اللواء الغاضب علي روبرت كار فشل لأن كار كان في عطلة كما أن منزله كان خاوياً) . حتي علي المستوى الرمزي فإن الوزير يثبت أنه إنسان وليس صورة ثنائية الأبعاد . وعلي ذلك يجد جيد أن عظمة العمل قد شوّهت . عندما تنفجر القنبلة بالمصادفة فتقتل

الوزير وجيد ، نجد أنفسنا أمام لحظة بشعة وكوميديّة مفزعة تقشعر لها الأذان . ويرى برينتون أن ذلك هو العاقبة المحتمة لمثل هذا العمل التفجير الفوضوي في مقابل طبقة متوسطة متهاوية . الدماء تملأ الشوارع، وعلى الناحية السياسية لا يوجد من يجمع الشتات (١٢) وبعد هذا تناقضا صارخا مع موقفه في نهاية مسرحية الثمرة حيث لا يوجد أي شيء يعارض رأي المفجر. ان التبرير النقابي لعمليات التفجير - " بينما نحن في انتظار أن يتحول نهر التيمز إلى اللون الأحمر ، نستطيع أن نستمر في المسير " - هو السبب وراء رفض جيد لمفهوم اللينينية . وتقدم " العظمة خطوة جديدة ، فتظهر أعمال التفجير بصورة غير مجدية، وموقف البطل السياسي لاسندله " . العامل الرئيسي في التشكيك في مدى فائدة أفعال جيد يكمن في صديقه كليف ، وهو الذي يؤيد جيد ويرثي حياته التي ضاعت هباءً . ولكن ليس هناك مجال للشك في مدى قوامه غضب جيد أو الدوافع الأخلاقية وراء العنف السياسي . وما يرفضه كليف هو تصرفات جيد وطريقته في العمل ، إنه " عمل غبي لعين " ، تحول الي مسألة انتقام شخصي وليس إلى نزاع سياسي. نقطة الضعف في موقف جيد هو رومانسيته غير الواقعية . نجد أن زنزانة السجن التي غدت فيه الإرهاب تنأى عن واقع الحياة اليومية كما كان الحال مع غرفة المنزل الذي استولت عليه المجموعة في بداية المسرحية. إن برينتون يرفض سماحة جيد عن " العمل العظيم " متبنيا أساليب عمل أكثر عملية وأكثر جدلا وتنظيما ممثلة في شخصية كليف . وهذا التراجع ليس بالخطوة السهلة بالنسبة لبرينتون . فكما يقول أحد النقاد إن ما يحدث في العظمة هو عملية صعبة المنال لإعادة اكتشاف مفاهيم سياسية رفضها برينتون في أعماله الأولى (١٣) علاوة على ذلك فإن كليف وأعماله السخيفة ظلت في هذه المرحلة من حياة الكاتب مجرد رؤية عامة ، ففي أعماله اللاحقة - في مسرحية تشرشل - نجد برينتون قادراً على وضع وصف مفصل لرؤية متكاملة من الفاعلية السياسية تتماشى مع الغضب الكاسر الذي ينتاب المفجرين هذه هي نقطة الضعف في مسرحية العظمة . علي الرغم من رفض برينتون لجيد سياسيا ومسرحيا إلا أن المسرحية مسرحيته . أما كليف ، الناقد اللاذع لأعمال جيد فلا يخرج عن صمته ، وبذلك يبقى جيد دون منازع بطلا للمسرحية ولكنه يظل على " خطأ " ، كما يقول برينتون فإن جزءا من التركيب الإنساني

للمسرحية يكمن في افتراض أن الشخص الذي يقضي معه الجمهور معظم الوقت والذي يقضي معه الكاتب معظم الوقت ، شخص على حق (١٤) ، ولكن صمت كليف يضعف قدرة المشاهدين في الحكم على مدى الخطأ الذي وقع فيه وبذلك تضع المسرحية مأساة جيد Jed ويظل التركيب الإنساني كما هو دون مساس. إن التوسع المسرحي عند الانتقال من المسارح الصغيرة إلى المسارح العامة يؤثر على كل جوانب العمل المسرحي. ولعل مسرحية العظمة قد نجحت في تحقيق هذا الانتقال إنها مسرحية مهجنة نصفها قديم ونصفها جديد ، مسرحية ملحمية ممتدة كما أنها تشق طريقا جديدا حيث إنها - مثل مسرحية خفقان الجلد - تحاول أن تخلف مجموعة من الشخصيات محل البطل الواحد ودوافع برينتون وراء ذلك تنبع إلى حد ما من شكوكه حول البطل الإنساني . فإن ترك الجدل حول الأمور السياسية داخل عقل شخص واحد يجعل هذا الجدل عرضة للتفسير في الإطار النفسي فقط ، وبذلك تتحول المسائل السياسية إلى مسائل شخصية لذا يختار برينتون تجسيد هذا الجدل وإبرازه بين عدد من الشخصيات ويدلل ذلك على نوع العلاقة التي يسعى برينتون إلى إقامتها مع المشاهدين إن استخدام مجاميع من الشخصيات. ذات توجهات وخلفيات وتجارب متنوعة تعطيه الفرصة لاستكشاف أسلوب جديد في الكتابة يسمح بعرض الرأي والرأي الآخر كما أنه يسمح له أن يقيم الجدل على أرض من الواقع الاجتماعي يستطيع المشاهد التحقق منه وتأكيده من خلال تجربته الشخصية. ويتميز المشهد الأول في مسرحية العظمة بتنوع الشخصيات وعمقها والتفاعل فيما بينهما حيث تظهر لنا العمليات الفردية والاجتماعية ص-١٤٧.

مرتبطة لا يمكن فصلها عن العمليات السياسية. وكما ذكرت من قبل فإن المسرحية لا تؤكد هذه العلاقة : فنجد جيد يفر مسرحيا من الجماعة ويأخذ معه المسرحية ولكن هذه هي آخر مرة يسمح فيها برينتون بذلك فتظل الشخصيات المماثلة لأعماله اللاحقة - جيمس في مسرحية تشرشل وكين في أسلحة السعادة - داخل الجماعات التي ينتمون لها ويتحول العمل من رسم حياة منتقم وحيد إلى التصوير الدقيق للديناميكات الاجتماعية السياسية للجماعة ويتألف من خلال ذلك مغزي سياسي ووضع اجتماعي .

ويري برينتون أن هذا الأمر ، شيء أساسي لخلق مسرح ملحمي جديد يتناول الحياة السياسية والاجتماعية. ومن الناحية السياسية يعد ذلك مؤشرا على رفضه النهائي لأعمال الإرهاب الفردية . ولكن ليس معني ذلك أن هذا الصراع لا يستمر في أعماله اللاحقة ويتضح بجلاء من إعداد برينتون لمسرحية " بشنر " "موت دنتون " لعرضها علي المسرح القومي عام ١٩٨٢ ليظهر اهتمامه المستمر بالصراع بين دعاوى المثالية العاطفية الفوضوية والبرجمانية الفائزة المنظمة التي لا ترحم (١٥) إن الارهابيين الذين يظهرون في المسرحيات اللاحقة من نوع مختلف عن أسلاكها وتصف مسرحية الليلة الثالثة عشر (١٩٨١) انقلابا يساريا يحدث في بريطانيا ويتحول سريعا إلى نظام ديكتاتوري استاليني قبل أن يقضي عليه انقلاب رديكالي آخر ليتمثل في ثلاث نساء غامضات (١٦) ولكن يختلف دورهن الدرامي عن الأدوار السابقة فليس هناك إشارة واضحة عن هويتهن أو عما يمثلنه أو عن أهدافهن أو تنظيمهن إنهن أشبه بزوار من عالم آخر أكثر عدلا و حرية و بذلك فهن يرحننا من عيوب الحكومة الجديدة. وتتناول مسرحية الرومان في (١٩٨٠) الوجود البريطاني في أيرلندا وتضعه في إطار أوسع من خلال تحليل طبيعة الاميرالية بصفة عامة (١٧) ويظهر إرهابيو الجيش الإيرلندي كعوامل حتمية لهذه الإمبريالية فنحن لا ندين أفعالهم كما لا نؤيدها فهذه الأفعال نتائج منطقية للظلم الذي يوجده الغزو والاستعمار .

وتعتبر قضية الإرهاب في كل هذه المسرحيات جزءاً من مناظرة أوسع نطاقا ، عنصر واحد وسط لجدل اجتماعي وسياسي وتاريخي معقد. وبينما يتم إغفال التاريخ أو نقده في الأعمال السابقة لأنه يختص بمجتمع المشاهد تصر المسرحيات اللاحقة علي الحاجة إلى مواجهة الماضي والتعلم منه وتحاول بعض الأعمال مثل مسرحية تشرشل كشف الروايات الرسمية عن التاريخ من خلال إعادة النظر في مواقف رجال عظماء بشكل موقفي ولكنها تحذر من أن كشف الحقيقه ليس كافيا. أما مسرحية أسلحة السعادة فتتناول مجموعة من محتلي الأرض بوضع اليد ولكنهم يختلفون عن أولئك في مسرحية العظمة وتوضع هذه المجموعة على مسار واقعي للعمل السياسي من خلال استماعهم لتجارب أحد اللاجئين التشيك وهو ضحية لعمليات التطهير السيتالينية في الخمسينيات ولكنه غير قادر على استئصال إيمانه بالشيوعية. وفي مسرحية الليلة

الثالثة عشرة التي كتبها برينتون وهو مؤمن أن اليسار البريطاني يجب عليه مواجهة تاريخ الشيوعية الملطخ بالدماء ومن خلال أحداث المسرحية تصل إحدى الشخصيات في النهاية لتصبح كشخصية " ستالين " Stalin الذي يلقي خطابا في لحظة موته يطلب فيه من المشاهدين مواجهة الواقع الذي يؤكد أن أي ثورة لا بد أن تريق دماء أعدائها إذا كان لها أن تنجح ومن الواضح أن مسرحية الرومان تتناول أساسا كيف يتشكل التاريخ وكيف يتم استخدامه وبرينتون في هذه المسرحية يهاجم عددا من الأساطير والمعتقدات المقدسة في التاريخ البريطاني وهو بذلك يعرض في قلب الثقافة الرسمية المسرح القومي نوعا من الفكر كان قاصرا علي هوامش الحياة العامة. وأخيرا يبقى أمامنا الجدل حول الاستراتيجية السياسية لمحاولة اختراق مجال الثقافة الرسمية من خلال آراء المعارضة الراديكالية ويعتقد البعض أن برينتون قد خان القضية ويعتقد البعض الآخر أنه لا زال ذائبا داخل أسوار المسرح الرسمي، أما أنا فلي التعليق التالي: إن الامتناع عن الدخول في الجدل على المسارح العامة مهما كانت المخاطرة يعد تنازلا للعدو عن أرض المعركة وتتمثل وحة نظر برينتون في أن العمل الذي يقوم علي التدخل يمكن أن يعطل تدفق الثقافة الرسمية المستبدة ويزرع داخلها صورا وأفكارا وقضايا جديدة، ويشبه الأمر بأنه سجين يقرع قضبان الزنزانة ليتبادل الاتصال مع رفقائه المساجين. إنها ليست فكرة مُرضية أو مريحة تماما، ولكن لنعد إلى شخصية جوركي في مسرحية السماء الزرقاء حيث يتظاهر الكاتب في هذه المسرحية وهو يمثل دورا في أحد أعماله بأنه طالب طب كي يساعد سيدة تضع مولودها وتقاوم السيدة محاولته لكن مع ذلك ينجح في إتمام عملية الميلاد لطفل صحيح الجسم جميل إلى الدنيا وفي النهاية يتقبل مسئولياته ويقف لينين يضحك في جانب من جنبات المسرح .

الفصل التاسع

" صور الإرهاب فى الدراما البريطانىة المعاصرة " " تحرير العالم "

بقلم دافيد إيان رابى David Ian Rapey

إهداء الى اىن كوبر Ian Cooper

فى أوائل الثمانينات قمت بكتابة دراسة عن الدراما الأيرلندية والبريطانية الحديثة والتي من خلالها حاولت أن أشيد بتقليد نشأ عن المسرح الرديكالى وقوته الهدامة المخربة وقد علمنا التاريخ والخبرة أن هذه الدراما ليست هدامة ولا رايديكالية بالقدر الكافى ومقالتي هذه هى بمثابة محاولة لتقييم بعض كتاب المسرح والمصادر الوثائقية التي اعتمدت عليها فى كتابة هذا التقييم .

وعلى الرغم من أن حديثي يدور حول الدراما إلا أنني سوف أبدأ بالادب القصصي فإذا ما ألقينا بالضوء على رواية وليم بورو William Burrough الحديثة "مكان الطرق غير المطروقة" The Place of dead Roads (١٩٨٦) عن شبكة سرية تسيطر عليها أفكار الإرهاب وتكرس نفسها لأعمال العنف فإننا نجد أن هذه العائلة تدعى أنها تمثل أمريكا الغد، أمريكا المحتملة وكوكب الأرض يعرف على أنه مستعمرة يلقي المخططون عقابهم بها والفضاء الخارجى يمثل مهربا من عالم يخضع كل ما فيه للسيطرة والانضباط إلى عالم الحرية والانطلاق فى مقابل العالم الحالى الذى يوجد به تسجيلات مسبقة لنماذج فكر الإنسان وعمله وتعتبر أكثر وسائل هذه العائلة تأثيرا وفاعلية فى تلك الحرب الروحية لهدم التعريفات والقضاء على الغش والخداع على كوكب الأرض هى إرادتهم وعزمهم على مقايضته وتبادل أماكنهم على أساس شخصي قائم على العلاقات التي تربط بين الأشخاص بعضهم البعض ومدى قدرتهم على التكيف والتأقلم. ويخفي الانتحار الجماعي الذى يحدث فى قلعتهم حقيقة أن الخارجين عن القانون قد انتشروا وتفرقوا وأن عملاءهم الرئيسيين راحوا يتنقلون فى حرية من سيبيريا الى تمبوكتو Timbuktu ويتبين ان بطل الرواية جونسون هو واحد من عشرة " فسائل بشرية " (شتله بشرية) مستخلصة من مؤسس الحركة الزعيم كيم

كارسون kim carsons وأنه علي اتصال وثيق بنسخ أخرى من نفسه وعائلات كبرى تستخلص منها الفسائل الشتلات المختلفة .

وتستمد هذه الرواية أهميتها من تصورها بأن الخلية الهدامة تأتي من الداخل، من داخل المجتمع ذاته وليس من الخارج أما رواية توماس بنشون Thomas Pynchon المسماة "صرخة القدر ٤٩" (١٩٦٦) فإنها تستمد طاقتها الخيالية من خلق انطباع يلمع في عقل القاريء موحيا بظهور أمريكا الغد أمريكا الشبكة السرية المحتملة نتيجة لمؤامرة تريسترو Trystero Conspiracy ولكن وجهة النظر الروائية هي تلك الرؤية المأخوذة عن أوديبه ماس Oedipa Mass وهو باحث يقوم بعمل استنتاجات من وجهة النظر السائدة في مجتمع الستينات هذا ويقدم الباحث عدداً من الاحتمالات البديلة التي لم يلق أحداً منها تأكيداً أو تأييداً كاملاً بصرف النظر عن أنه تم قبولهم أم لا . والفرد هنا معزول ومنفصل عن الشبكة السرية وربما يكون معارضاً لها .

ومن حيث الشكل فإن صور الإرهاب في الدراما البريطانية هي عموماً أكثر قرباً لوجهة نظر بينشون Pynchon منها إلى وجهة النظر التي يطرحها بورو Burrough ونجد أن برينتون Brenton يبده طاقته في نصف عمله الأول في تقديم إنذار إنساني عن بواعث ودوافع البطل جيد Jed الذي ينفصل عن رفاقه الذين يحتلون أرض الغير بدون وجه حق أثناء قضائه فترة عقوبة في السجن وبسبب إصراره على العمل مع الفدائيين ويحاول جيد Jed تحت إيعاء مشهد رآه علي شاشة السينما أن يقلد سكرانا ثملاً قام بقذف زجاجة أثناء عرض فيلم حامل المخرج carbet bagger. وتشمل خطة البطل للترويع عن المطحونين هجوماً علي عضو في حزب

المحافظين البريطاني ويسمي علي سبيل الدعابة أليس Alice وهو معروف بين نظائره بأنه في نعومة الحرير وأنه صورة غريبة للرجل الإنجليزي الفاشي ذي الكلمات المعسولة والذي تعطي كلماته علي شاشة التلفاز أثر شرائح السيليكون علي الجمهور وهو يُغلف سم الأفعى بطبقة فضية براقه (١) ويشبه اندفاع جيد Jed لوقف التناغم الرقيق الذي يسود نسيج المجتمع ذلك الهجوم الذي يقوم به أفراد عائلة جونسون على الصور

الخيالية التي يتضمنها الفيلم الذي سبق تسجيله عن كوكب الأرض ورغم ميوله التدميرية ضد كل شيء فإن جيد لا يقدم صورا خيالية مضادة أو بديلة للشبكة السرية ولا يحدد أهدافا ولا يقترح عالما جديدا أنه لا يقدم أى بديل لما يهدم ومع هذا فإنه علي إدراك تام بأنه لا ينتمي إلى نظريات لينين Lenin الشيوعية ويشجب آراء ومواقف رفاقه السابقين حيث إن ثورتهم تدهورت ولم تركز إلا علي الأسلوب فقط. ويأتى رفيق آخر علي درب التمرد والثورة ويدعي ويل Will ويعترف بأن قميصه الذي يرتديه والذي يحمل صورة الشاعر "شي جيفارا" رمز ثورتهم - يمكن أن يتسع ليحمل أيضا وبنفس الدرجة صورة مارلين مونرو وميكى ماوس وصورة هبوط سفينة أبولو Apollo علي سطح القمر والنجوم والخطوط الموجودة علي العلم الأمريكي وكذلك صورة المطرقة والمنجل التي تميز العلم السوفيتي ومن ثم يجعل القميص المشار إليه من البطل نسخة من فيلم سينمائي بل آلة عرض آليه لآلية فيها .

وفي المواجهة التي تقع بين آليس Alice والبطل جيد Jed يلصق جيد بوظيفة عضو البرلمان الكريهة في نظره كل الصفات البغيضة المريضة مستخدما صورا بلاغية تقطر مرضا وسما وسوداوية :يقول مخاطبا عضو البرلمان إنك شيء معجوز تعلو التجاعيد وجهك وأنت تمثل الحياة الإنجليزية بشحمها ولحمها الوردي المتعفن في نفس الوقت رأسك فاسد وعيناك تقطران جوا إنجليزية بغيضا عل كل شيء تقع عليه أما دموعك الباردة الناعمة مثل زيت الجلوسرين الحافلة بالمشاعر الإنسانية الزائفة فإنها تستثير غضبنا وتساعد علي إلصاق أكاذيبك بأذاننا وتجمل جرائمك البشعة في أعيننا (٢) وحتى أليس فإنه يستطيع أن يستوعب ويردد تلك التعبيرات والمصطلحات التي يستخدمها جيد ويستنتج مما يقول أنه ينوي تمزيق وتخریب كل شيء ويمر المشهد بعد المشهد في تقابل وتضاد مثيرين كأنما يقذف جيد - البطل - بالألعاب النارية في وجه الطبقة الحاكمة . وأدى إحباط جيد نتيجة لإفلاس المصطلحات اللغوية وعجزها عن التعبير عما يعتل في داخله وفشل أسلحة المقاومة بالحوار إلى تفجييره عبوة جالينايت فيقتل نفسه ويقتل عضو البرلمان في وقت واحد ويقف الرفيق السابق كليف Cliff واعظا خاطبا فوق جثة رفيقه وجثة عضو البرلمان ويغلق المقبرة شفويا ناصبا شاهد قبر يحمل حكمه النهائي على الموقف قائلا لقد بددت طاقة غضبك فيما لا

يجدي والمسرحية تعد تسلية وترويحاً عن المطحونين المظلومين ولكن بأسلوب التدمير والتخريب وهي تستمد مغزاها من تصويرها لاقتدار العقلية الإنجليزية للقدرة على الخيال والاستمرارية ولا شك أن عزلة البطل جيد واحتلاله لصدر المسرح طيلة الوقت في مواجهة العالم بأسره تعطي مسرحية الروعة النجاح التجاري المتوقع أو بمعنى آخر نجاح المسرح الذي يعالج قضية محاولة الفرد الخاصة للتكيف من جديد مع المجتمع ويقول "جون أوبريان" John Obrien إن مشكلة مسرح إعادة التأقلم هي أن أنماط السلوك في المجتمع تظل غير مقبولة بالنسبة للبطل وأنها في النهاية غير قابلة للتغير (٣) .

وتستقي مسرحية تريفور جريفيث Trevor griffiths المسماة أحلام حقيقية (١٩٨٧) مادتها وأحداثها من قصة أمريكية بعنوان ثورة في كليفلاند Revolution in Cleveland للكاتب جيرمي بكسر Jeremy Pikser وهي في جوهرها مسرحية إنجليزية من نوع دراما إعادة التأقلم حيث يعزل ممثلو الأقليات اليسارية أنفسهم في أحياء معينة ويجد المؤلف نفسه من خلال أبطاله الراديكاليين البيض سنة ١٩٦٩ في وضع مخجل عندما يتلقى توجيهها من قائد جماعة الأقلية الآسيوية في كليفلاند Spic يطالبه فيه بأن يتحدث عن وضعهم كأقلية ثم يحتج بأن الحديث الذي سوف يستمر لعدة أسابيع يجب أن ينتج عنه رد فعل. فهم عادة يتحدثون دون أن يفعلوا شيئاً ويستطرد قائلاً ماذا يمكن أن تفعلوه في أي وقت ؟ (٤)

والشخصية المحورية في المسرحية هي شخصية "ساندler" Sandler وهو يتمتع بقدرة فائقة على التعبير ، رغم خجله وعدم اتزانه . وتمثل قدرته على التأمل والتدبر حاجزاً يفصله عن باقي أفراد المجموعة مما يدفع بأحدهم ليصرخ " أغلقوا فم هذا الإنسان اللعين ! إنك تبدو وكأنك رجل أفعال ، لا أقوال ! ؟ " (٥) ويتحدث البطل عن مقاومة ميول الإنسان الطبيعية الجهرية ، وعن التاريخ الذي يقوم الناس فيه بعمل أشياء يخشون القيام بها وربما لا يرون القيام بها في المكان الأول " (٦) ، دون أن يحدد ماهية هؤلاء الأشخاص أو السبب في قيامهم بما لا يرغبون في عمله وتظهر العلاقات الجنسية الشاذة في المسرحية المشار إليها وهذا شأن المؤلف دائماً في كل أعماله المسرحية فنجد " ساندler " ، البطل ، يلجأ إلى مثل هذه العلاقات كنوع من الترفيه

والتسلية هروباً من التطرف السياسى ، ويبحث عن حبه القديم فى محاولة للسيطرة عليه فى الوقت الذى ينفصل فيه زوجان من أعضاء المجموعة حتى تتحرر الزوجة من قيود الزواج وتتفرغ للثورة ، ويعتبر هذا الانفصال فى نظرهم نوعاً من " الانضباط الموضوعى " الذى تتطلبه الثورة . ويقول " جاك " قائد المجموعة " إننا نحمل النساء اللعينات من الهمج المتوحشين ، والحل هو أن تنضم إلى هؤلاء المتوحشين . هذا هو المفترض أن نفعله " (٧) حتى لا نشير عدا " جماعة الأقلية الإسبانية " ويعرف الكاتب الميول الجنسية الشديدة بأنها تمثل مواقف البورجوازيين البيض ورغبتهم العارمة فى حب تملك المرأة ومن هنا يطلق على الجماعة اسم " رعاة البقر " لأنهم يعجزون عن الاندماج مع عالم التحرر الفريزى الفطرى. والقوة الجنسية الهائلة التى يتمتع بها " الهنود الحمر " . وفى نهاية المسرحية يساعد " ساندلر " - بطل المسرحية - رفيقه " جاك " على التخلص من هواجس الشك التى تعتربه ويشنى على إصراره على " الأحلام الحقيقية ، على الرغم من أنه يقوم بتسجيل فشله الشخصى وحالة الإجهاد التى تروى فيها ومعاودته تضيق طاقته فى مشاهدة برامج " المارثون " التى يبثها التلفزيون . ويحس أفراد الجماعة - رغم كونهم فى جماعة - بأنهم معزولون عما حولهم دون مبرر ويشعرون فى دخيلة أنفسهم باستحالة تحقيق أحلامهم بل إن القدرة على الحلم أصبحت هى أيضاً ضرباً من ضروب المستحيل .

أما فى مسرحية العوالم ١٩٧٩ فيتعرض المؤلف ادوارد بوند E. Bond للعلاقة القائمة بين رجل أعمال يدعى ترنش Trench ومجموعة من الإرهابيين الذين يقومون باختطافه . وفى أثناء محاولة إنقاذ الرجل يدعى ممثل الحكومة أن الحضاره الحديثه تقوم علي إيجاد بدائل للعنف المتمثل في سلوك الانسان وشئونه العامة (٨) ولا يروق هذا الرأي لجماعة الإرهابيين فيرد قائلاً إن وسائل التعبير العامة - من صحافة وتلفاز ومسارح ومدارس ومحاكم وجامعات كلها بلا استثناء ملك الحكومة ، لأشخاص مثلك ، بل إن الفكر والمعلومات يصوغها ويملكها ويتحكم فيها من هم على شاكلتك . إن لغتك التى تستخدمها ليست إلا أحد ممتلكاتك أيضاً . أما نحن فلزأما علينا أن نبحث عن لغة مختلفة ، وأخليات مختلفة ، لأننا نختلف عنك " (٩) ويقذف تيري Terry - وهو أحد الموظفين الذين يعملون تحت إمرة " ترنش " Trench -

بنفس الاتهامات في وجه النظام الشرعي الذي يحكم الدولة ويجد رجل الأعمال نفسه غريبا ، بعد أن تخلي عنه رفاقه من رجال الأعمال ، واكتفوا باستخدام عبارات مهذبة أخلاقية تقليدية . فيرد عليهم قائلا " إن الإرهابيين يقلبون كل شيء رأسا علي عقب ، إنهم يعكسون الأمور . وأنتم تزعمون أن الشرطة في أثرهم !! تطاردتهم . أنتم تفعلون هذا من أجل الحصول علي أصوات الناخبين (١٠) . وتنتهي الأمور بموت الإرهابيين في تبادل إطلاق النار مع الشرطة ويشعر الذين قاموا بالإضراب تأييدا للإرهاب بأنهم ملزمون بشجب العملية ماعدا " تيري " الذي يري في الحادثة ورد فعل الشرطة تأكيدا لحقيقة أن اللغة التي تستخدم هي لغة من صنع المجتمع وتخضع لتحكمه فيها . ويرفض في احتكار البيانات الصحفية التي أصدرها المضربون ، ويرفض إدانة الإرهاب والنظر إليه على أنه يقلب الأمور رأسا علي عقب ويعكس الأوضاع الطبيعية. يقول تيري :

المتشددون يدينون الإرهاب ! إذن فإن لكل إنسان بطاقة هوية وتعريف . يمكننا أن نرجع بيوتنا سعداء بعد هذه الادانة ؟! ما جدوي كل هذا ؟ ... إن الفقراء يتضورون جوعا والأغنياء يكادون ينفجرون وينفجر العالم معهم من التخمة ، والإرهابيون يهددوننا بالبنادق ، ونحن نهدهم أيضا بالقنابل ... إننا لا نفهم من نحن ولا ماذا نفعل . وهذا أمر في حد ذاته يعد أخطر من القنابل : لا نفهم كنه أنفسنا ولا غاية أفعالنا . إننا جميعا إرهابيون ، كل منا إرهابي إننا نعيش علي الرعب ... " إلي متى نستطيع أن نستمر علي هذا الحال ؟ ورغم كل هذا فإننا جلوس في مقامنا هذا كأننا نمتلك كل الوقت المتاح في العالم . نحن جميعا نجلس دون عمل . عندما تطلب مني أن أدين الإرهاب سوف أرد عليك قائلا : لا . إنك لا يحق لك ان تسألني أن أجيبك الي طلبك ، ببساطة لأنك إرهابي " (١١)

وتدفع أحداث مسرحية " العوالم " ب " تيري " إلى الوصول الي هذه الاستنتاجات المدمرة ولكنها في نفس الوقت توقع الآخرين في خنادقهم فيتصدون للدفاع عن مواقفهم الأخلاقية . ومن ثم تصبح مبادرة الإرهابيين - شأنها شأن مبادرة جيد Jed في مسرحية الروعة - معلقة بالتعريفات السائدة في المجتمع لتزيد من استقطاب كل فريق لمزيد من المؤيدين . وهكذا يثبت الإرهاب أنه لا يمكن التنبؤ بما سيفعله في

المستقبل وكأنني به يتصرف بناءً علي ردود أفعال قد تم تسجيلها له مسبقا . أما الكاتب المسرحي بوند فإنه يصور الخلايا التخريبية باعتبارها محاصرة في النهاية ومتآكلة داخليا وفاقدة لجذوة الحماس لأعمال الإرهاب المستقبلية ويمكن للإرهابيين "ميشيل Michael" و"ليزا Lisa" وأن Ann أن يتبادلوا أماكنهم في الجماعة الإرهابية ولكنهم في واقع الأمر شغوص مجهولون بلا وجوه ولا خيال لهم . ويتمثل هذا في أن حواراتهم مع ترنش Trench قيل الي استبدال السلطة المطلقة المستمدة من قاعدة عمالية عريضة إلى سلطة مطلقة أخرى تعتمد علي الإدارة . أما مصطلحاتهم فهي تخضع لرقابة وسيطرة فكرهم أكثر من خضوعها لمفردات التحرر في الوقت الذي يزعمون فيه أن رسالتهم هي رسالة الصفوة المثقفة - تستطيع الطبقة العاملة فقط أن تطور وتنمي الإنسانية الضائعة أن تجعل المجتمع عقلانيا رشيدا - بالمقارنة بعائلة جونسون المادية الشقية . ويحلم إرهابيو بوند بأن يتبنوا الثورة الخيالية التي توجد في مجتمعهم أكثر من تبنيتهم لصور تتفجر من داخلهم ، وهم في هذا الأمر مثلهم كمثل شخصية كورديليا Cordelia في مسرحية الكاتب المسرحي بوند التي تحمل العنوان لير Lear .

ونجد في مسرحية رون هتشنسون Ron Hutchinson "فأر في الجمجمة" (١٩٨١) أن دعاوي التثقيف الزائدة تشكل عقبة في طريق فهم الطلبة الجامعيين لهذا العمل الأدبي حيث إن تجربتي في التدريس قد أثبتت استياء الطلبة لافتقار العمل لدخل يفضي بهم إلي الأفكار التي تبشر بها المسرحية . وتعرض المسرحية شخصية روش Roche وهو جمهوري النزعة ، وشخصية نيلسون ضابط الشرطة ، وكلاهما يتمتع بإحساسه بهدفه، ولديه الصور الخيالية التي يعبر بها عن ذلك ويوقع روش جمهوري النزعة المعادي للنظام وثيقة اعتراف يقول فيها كم من أيام آحاد كثيرة ظللت أتمتم في صندوق الاعتراف والاعتراف يعطيني يقين الراحة من الذنب والغواية . ثمه شيء رائع عظيم يحلق عاليا عندما أعترف بخطئي قائلا نعم فعلت . لقد حصلت علي الرجل الذي تريدون والكرة الآن في ملعبكم فهذا هو ميشيل الشيطان مفجر القنابل بين أيديكم (١٢) ويتحدث نيلسون ، ضابط الشرطة ، كاشفا مكنون نفسه قائلا إنني نصف إنجليزي ، نصف أيرلندي ، نصف اسكتلندي ونصف

بريطاني، ولكنني لم أكن واحدا أبدا من هؤلاء . ولا توجد غير حقيقة واحدة مؤكدة في وسط غليان الدم المحيط بنا الآن وبصورة مباشرة على صخور أيرلندا (١٣) . ومع هذا فإنه يربط نفسه ب روش من خلال المناسبة الاجتماعية الوحيدة التي يشتركان فيها وهي تتبع الأكفان والنعوش عبر الشارع لضحايا الحرب الدائرة في أيرلندا . وفي ذات الوقت تتصارع وتتضارب تجاربهم ، فيدعي نيلسون أنهما يشتركان في الإحساس بهدف واحد من خلال معارضتهم لأهداف الآخرين . " إننا نشعر بالانتماء ونشعر بما نفعل لأننا نحب ولأننا معه ولسنا ضده " (١٤) .

ولا يقدم أى من روش أو نيلسون نتائج ثقافية أو نظرية للآخر ويكتشفان وهما في عزلتهما في مركز الشرطة أنهما يستطيعان أن يكتشفا أساليب خطاب مشتركة - وصورا بيانية ومصطلحات لغوية يستطيعان من خلالها أن يفرقا رعشات الشك التي يرتجف منها جسدهما - وهذا الشك يمثل " الفأر في الجمجمة " بالنسبة لهما ، ويضعهما خارج نطاق المصالحة مع اللغة غير المفهومة التي تلجأ إليها الشرطة البريطانية. فلفة الشرطة البريطانية تفتقر الي ثراء الخيال وغزارته وجاذبيته . ويجد نيلسون خلاصه ، من حالة التشكك في جنسيته ويلتمس مخرجا لانفصاله من زوجته ، في يقين ثابت بأن له جذورا عائلية عريقة . " إن الجرائم تتنفس وهي مفعمة بالحياة . لا تقم عدالتك الثورية وادعائك الدينية في هذا الأمر ... أنى أدين لأولئك الموتى من أجدادي بالكثير " (١٥) . ويبدأ نيلسون وروش في الانتصار على المستوى الخيالي عندما يتحرران من حقدتهما ويودعان في المنفى في لندن .

يميل أبطال مسرحيات هاوارد باركر Howard Barker لأن يكونوا أكثر نجاحا في تدميرهم للصور الخيالية الرسمية وتشويههم للمقدسات والأقانيم السائدة في المجتمع . ويتبين هذا جليا في مسرحية " أوراق اعتماد متعاطف " (١٩٧٩) . وجدير بالذكر أن هذه المسرحية تصور ، من بين أشياء أخرى ، الاستراتيجية القسرية المتسلطة للتعريفات الإنجليزية المتخصصة كما يمارسها المفوض الحكومي الذي لا يشق له غبار بحذق وبراعة في مواجهة خصمه الزعيم الجمهوري الأيرلندي المدعو " طلي " Tully . ويبدو هذا واضحا عندما يستخدم المفاوض الإنجليزي كلمة إرهابي ويصيح طلي ... تلك هي الكلمة ... إنهم هم الإرهابيون ولست أنا... إنني مجرد شخص ينفذ عملية

عسكرية ، وأنا أفضل استخدام هذا المصطلح " عملية عسكرية " بدلا من " الإرهاب " " إنني أسألكم أن تعترفوا بأننا جنود ولسنا إرهابيين وأن تعاملونا من هذا المنطلق " (١٦) وهكذا يبدد الجمهوريون الأيرلنديون رباطة جأشهم وطاقاتهم في مبارزة كلامية يتفوق فيها الإنجليز عليهم . وتدور المعركة بين المفاوض الإنجليزي والمخضرم الأيرلندي حول التعريفات و، المصطلحات ومعنى التعاطف مع الأيرلنديين . ويظل رجال الزعيم طاي ثابتين صامدين يحفزون زعيمهم أن يتصور أنهم قاموا باغتياله لأنه رجعي وينتصر الزعيم بممارسته دور من ينادي بالمصالحة والحل الوسط بين الطرفين المتنازعين . وتنتهي المفاوضات بتفريق الجمهوريين والنجاح الرسمي لإجراءات المفاوضات التي تخدم غرض ممثل الحكومة فحسب . ولا عجب إذن أن يصبح هاكر Hacker الذي برعى المفاوضات ، جذلا مبتهجا معلنا : قد يأتي الإرهابيون وينهبون ... ولكن المؤتمرات سوف تستمر في الانعقاد كدأبها إلى الأبد (١٧) . وإذا عدنا إلي كتابات باركر الأخيرة فإننا نلاحظ تغيراً ملموساً في التوجه . ويتبين هذا الموقف في شخصية بطل المونولوج الدرامي الذي يحمل عنوان جاري اللص (١٩٨٧) . فنحن أمام مجرم يسعد بشدة بالانفصال السلبي عن مشاعر المجتمع ويرى في نفسه تجسيدا حيا للأحلام المزعجة والكوابيس التي يعاني منها الشعب . ولكونه انعكاساً سلبياً للصورة المقلوبة للمجتمع فإنه يقرر أن يصبح أكثر إبداعاً . ويرى أن سبيله لتحقيق ذلك هو أن يجسد أنانيته في المقام الأول وأن يكون مرآة للآلام التي يعاني منها الناس ، وأن يحيا حياة انتهازية . وعلي هذا النحو يصبح مصدر إلهام للآخرين في هذا المجال ويحاول الكاتب المسرحي تحقيق ذلك من خلال شخصياته الجديدة جاري الشريف الذي يحاول أن يستثير المارة ويطالبهم بأن يغفروا ذنوب الآخرين وأن يحرروا ذواتهم من الدوافع الشريرة . ويصر بطل المسرحية ذاتها علي أن قوة التمرد الموجودة دائما في الأشخاص قادرة على إحداث الفوضى ، وينادي بالممكن تحقيقه وبالأمر التي تؤتي ثمارها . ومن بين تلك الثمار استمرار الحياة من خلال إعادة خلق الذات ورفض القيود التي يحاول الآخرون أن يعوقوا مسيرتنا من خلالها . وتتمثل تلك القيود في الخبرة البديلة المعاشة التي يقدمونها لنا في صورة جاهزة . وبالتالي يحرموننا من أن نعيش نحن تجربتنا . وبينما نجد " جاري اللص " يسعد بالشر والتجاوز والعدوان ، نجد جاري الشريف يؤكد علي

استمرارية الحياة دون إشارة إلى ما سواه أملا أن يلهم الآخرين بفعل نفس الشيء دون أن يفرض عليهم أيديولوجية معينة ، فلا بد لهم من أن يكتشفوا الأمور بأنفسهم . وبهذه الكيفية يمثل " جاري الشريف " قمة التمزق والتفكك للكون المنضبط الذي يستفيد من تجارب البشرية السابقة . ويرتبط جاري الشريف بعلاقات وثيقة بشخصين من المرتدين وذلك من خلال دوره ومشروعه كمحرر للفكر والإدراك . وهاتان الشخصيتان الرجعيتان هما شخصية سورديو Sordido المأخوذة عن " على النساء أن يعذرن النساء " للكاتب ميدلتون Middleton (١٩٨٦) وشخصية ستارهنبرج Starhemberg في "الأوريون" (١٩٨٧). وكلتا الشخصيتين من المؤمنين بقدسية الاختطاف للأعداء علي المستوى الحسي - فكري " سورديو " يغتصب بيانكا Bianca ، أما ستارهنبرج فإنه ينتزع كونسيلييا Concilia من أحضان أمها بالقوة ويودعها بقبلة ختامية ، ونلاحظ أن هذا التمرد من قبل هذه الشخصيات يجد له صدى في رغبة جيدة في أن يخرق شاشة السينما عند عرض مشهد الرضا والخضوع الذي يتنافى مع طبيعته المتمردة . ويعتبر هذا أيضا إنكارا لفكرة أن يمتص الفرد ويندمج اندماجا كاملا مع مجتمعه . ويناضل جيدا لكي يجد لغة مناسبة للتعبير بيد أنه يئى بالفشل .

وعلي الجانب الآخر يجد جاك وساندور في المتعة الحسية ترويحاً لهما وهروبا في نفس الوقت من المؤسسات والقوانين والنظام . وسوف يظل الإرهابيون النشطون الخارجون علي القانون عرضة لسؤ الفهم حتي تتغير الأجهزة القائمة في الدولة (ولن نقول بإزالة هذه الأجهزة) وتكمن قوة روش ونيلسون في أنهما يتحديان أي تفسير لسلوكهما وخوافهما المتمثلة في التعبير عن أنفسهم وكيوننتهم وكراهيتهم للمجتمع ، إن مقاومتهما الخيالية للنقاط المرجعية التي يلجأ إليها المجتمع تنبع من أنهما يعيشان خارج ثقافتيهما ولهما أطر مرجعية مختلفة وصعبة الاختراق . أما الردة الفكرية التي يقدمها الكاتب باركر علي المسرح فإنها تتمرد علي مسرح " الجسد والذات " متجاوزة الأفكار المجردة التي حولت طلي إلى شخصية معوقة فكريا في مسرحية " أوراق الاعتماد " .

إن مثل هذه الشخصيات تحطم قوالب التداعيات الفكرية والترابط الاجتماعي

وتعطي ترخيصا للتمرد على الاحتمالات . ومن هنا فإنها شخصيات تدنو دنوا شديدا
من عائلة جونسون - تأليف وليم بورو William Burrough في كونها
شخصيات تحريرية استعراضية تحاول أن تثبت أن العالم اليوم تتساقط فيه الحواجز
التي تفصل بين الناس .

الفصل العاشر
النساء والإرهاب فى الدراما المعاصرة
القنبلة فى عربة الطفل :
بقلم سوزان جرينالغ Susanne Greenhalgh

تقول النساء إنهن تعلمن أن يعتمدن على قُوتهن ، وإنهن
يدركن القوة الكامنة فى اتحادهن . إنهن يحشثن هؤلاء اللاتي
تشرّبن أعناقهن إلى لغة جديدة أن يتعلمن العنف أولاً ،
ويزعمن أن أولئك الذين يريدن أن يغيرن العالم لابد لهم أن
يمسكن ببنادقهن أولاً . تقول النساء إنهن بدأن من الصفر،
يتنبأن بأن عالماً جديداً قد أطل برأسه. (١) عن قصة مونيكا

(Monique Wittig)

" العصابات " (The guerilleres)

(صدرت فى عام ١٩٧٢)

يعد الاهتمام بالجنس البشرى فى الحرب والسلام / حيث يقف
الذكر بمواجهة الأنثى وحيث تمثل الأنثى الطرف الضعيف دائماً ،
من أهم العناصر وأكثرها حسماً فى " المسرح الأيديولوجى " (٢) .
إن الارتباط التاريخى المزعوم بين المرأة فى رعايتها للأطفال،
والرجل فى بحث عن الصيد والحرب قد أصبح قاعدة لصفات
" الأنوثة والسلام " (٣) " والسلبية " والتي تقف فى مقابل مجموعة
أخرى من الصفات مثل " الذكورة " ، والحرب والنشاط. وكل هذه
الخصال تتبدى فى الخيال والنصر والحياة الاجتماعية حتى أن العلاقة فيما بينهما تبدو

طبيعية بل وحتمية . (٤)

لقد أصبح الحد الذي قد يُعتبر الإرهاب فيه نوعاً من الحرب مادةً لصراع مرير ، لكن من الواضح أنه محكوم بالكثير من " الرموز الطبيعية " (٥) سواءً كان أسلوب واستراتيجية تناول الإرهاب كموضوع أو أيديولوجية أو اعتباره كإشارة إلى عنف، عنف سياسي مُفرّق في القدم أو كظاهرة تاريخية جديدة إلى حد ما . (٦) ويتفق المحللون أن العنف ظاهرة رئيسية وعامة وقاموا بتصنيفه إلى عنف قانوني أو غير قانوني ، منطقي أو لا منطقي . أو طبيعي أو منحرف ؛ كل ذلك تبعاً لمشاربهم السياسية الخاصة . إن الفعل هو الشيء الأعلى ، ودائماً ما يكون عدائياً بشكل مشير ومقصود ، بينما يكون هناك تأكيد قوى ومقصود على بطولية الدور الذي يلعبه الإرهاب ، ونجد أن يتم التخلي عن صفة

الضحايا كأشخاص ويُلفت إليهم على أنهم موضوع وذلك إما من خلال تهديد حياتهم ومصالحهم أو باستخدامهم دون رغبة منهم للعب أدوار تشوّط حولها الآراء (٧) : فيمكن لهم أن يظهروا كشكل من أشكال الفعل الرمزي (٨) ، أو كنمط من أنماط الدراما الاجتماعية ، الذي من خلاله تقوم جميع المجتمعات إما بالتحول أو التماسك . (٩) أو كوسيلة براجماتية لنقل القوة السياسية ، (١٠) أو كنوع من الروائية الثقافية (١١) وكحوار مع الآباء ، (١٢) أو كشكل من أشكال اللغة العنيفة الموجهة الى جمهور يُنظر إليه على أنه من الأعداء .

وبالرغم من ذلك ، فإن هناك إجماعاً على شيء واحد وهو : أن الإرهاب هو لعبة الإنسان . (١٤) إن الصفات التي يلصقها

البعض بالعمل العنيف أو للعدوان أو للاستعداد لاستغلال الآخرين تُعد جميعها عناصر للإرهاب كتعبير متطرف لحاجة الرجل لإثبات قدرته . (١٥) وفي دراستها الحديثة عن مدى قوة

اسطورة الإرهابي ، لا تجد روبين مورجان (Robin Morgan) شيئاً غير طبيعي في الرجل الإرهابي ؛ فهو بالنسبة لها " الشكل المجسد المنطقي للسياسة الأبوية في عالم تكنولوجي " ، كما أنه يرث الجاذبية الجنسية التي يفرزها الطراز الأصلي للبطل أو الشهيد وهو الذي يحول إحساسه الرائع بتكريس الذات إلى سلاح "يفجر حياة الناس " علي حد قول نيهاف (Neehay- ١٦) (ev) . وبالعكس لا تستطيع النساء أبداً إلا أن يكنَّ " إرهابيات رمزيات " أو ضحايا ماسوكيات (أى يتلذذن بأن يمارس ضدهن التعذيب والإهانة بواسطة هذا الشيطان المحب الذي يخدعهن ويغويهم إلى دخول عالم غريب يظهرن فيه كمخلوقات خائنة أو رموز أو أشياء مُهمَّشه بلا

روح أو إحساس . (١٧) ولكي يتقين ذلك ، فإن عليهم أن يكرسوا أنفسهم للدور الأنثوي التقليدي الذي يتميز بخدمة الرجل والتضحية في سبيله . وهن لا يستطعن أن ينجحن كزعيمات في المستقبل إلا على حساب أنوثتهن "وطبيعتهم " ، وهن مُجبرَّات في ذلك على تقليد الرجال تقليداً مصطنعاً فإذا لم يستطعن ، كن غريبات غير مهيبات للتكيف في العالم المحيط بهن . (١٨)

وإذا ما كان الإرهاب شكلاً للمسرح فهذه خاصة في حالة النساء المشكلة الأصلية لهذا الموضوع . وبعد التعارض بين الأنوثة والإرهاب متأصلاً في العقل البشري حتى إننا عندما نضع صور النشاط الأنثوي " الطبيعي " جنباً إلى جنب مع نشاط المرأة الإرهابية الذي يتجاوز الحدود ، غالباً ما يقدم ذلك صورة مختزلة للأفلام أو لأي شكل من أشكال الرواية الأخرى التي تسعى لتقديم وتوضيح الأشياء اللا شرعية وغير الطبيعية. (١٩) وبالرغم من وجود تقليد عام قوى يغير الأدوار ويجعل النساء في

القمة كرمز للثورة ذاتها ، فهي دائماً تظهر فى شكل متناقض ينظر إليه كشيء يمكن أن يكون متوحشاً أو كأحد آلهة العذاب يلتهم كل ما فى طريقه ويحيط كل شيء بأنهار من الدماء (٢٠) ، من ثم ، يقدم الإرهاب لنا مثلاً كلاسيكياً للربط المزدوج يُخلق خصيصاً للمرأة .

وبالنسبة لنشاط المرأة التى تقوم به على أساس أنها " شخص آخر " ، أو شيء أو ضحية ، فإنه سوف ينظر إليه على أنه منحرف أو مختل نفسياً حتى إذا حدث هذا النشاط فى مجال يفضل البطولة العنيفة .

- وبالرغم من هذا - فإن لعب دور الإرهابى ليس هو ببساطة ما يجعل الإرهاب قريباً للمسرح . ذلك لأن الدراما المسرحية قد كان يُنظر إليها كتقليد على أنها تتألف من صراع عنيف من جهة ومعارض لهذا الصراع من جهة أخرى . (٢١) ويذهب المحللون المدافعون عن المرأة إلى أن هذه الحكايات الطويلة المبنية على الحركة هى حكايات تشتمل على سادية ، إذ إن محركى الأحداث ، مهما كان جنسهم على المسرح ، دائماً ما ينظر إليهم كذكور وللضحايا كإناث . فإذا ما كان المسرح وسيلة من خلالها يستطيع الإنسان أن يخفى مخاوفه من الآخرين والعدوان الذى يولده ، فإنه ليس من قبيل الصدفة أن يجد مؤرخ المسرح يوجينو باربا

(Gugenio Barba) أن أقوى الصور هى تلك التى تبحث فى العلاقة بين الممثل والآخرين فى مجالات الرقص وفى شكل المرأة التى تظهر كمحارب بارع يستل سيفه ، أو مثالاً للخطيئة التى تمزق وتعمل على تغيير تلك التقاليد الثقافية التليدة التى تكمن فى الاختلاف بين الذكر والأنثى . (٢٢) وبالرغم من هذا ، فإن ما يضارع هذا من حيث الأهمية هو أن تقليد " تبادل الثياب " يعد شكلاً من أشكال الرجولة . فالتعرف على الأنثى من خلال ارتداء الرجال للملابس النساء هو ، بالرغم من كونه شيئاً عادياً فى المسرح ، إلا أنه فى ذاته مصدر رئيسى فى التحيز ضد المسرح ، أو أنها تمثيل ظاهرى " خاص بالرغبة الذكرية النرجسية ، أو أنها فرصة للضحك ، أو وسيلة

للتحكم فى الموقف من خلال المحاكاة ، (٢٣)

وعندما تتنكر النساء فى شكل المحرك العنيف للأحداث على المسرح أو فى الحقيقة ، فإن هذا غالبا " ما يرى على أنه شكل من أشكال الانحراف والرفض المريض لدورها الطبيعى كضحية أو كأم معطاء تتمتع بدور لازم لاستمرار الحياة .

وعرض توللر (Toller) فى الكتابة "الرجل والجماهير " (عام ١٩٢١)

للصراع الثورى الذى يقوم أساساً على النمط الذكري الأنثوي :

المرأة : أنا أعرفك : . " أقتله " كانت صرختك فدائما كانت صرختك " أقتله " . إن اسم والدك هو الحرب . إنك ابنه غير الشرعى أنت أيها المسكين أيها الرئيس الجديد لمنفذى الإعدام . علاجك الوحيد هو " الموت " واسم مقولتك " أطلق عليهم الرصاص " . إن من يقتل من أجل الدولة نُنَادِيهِ بِمَنْفَذِ حَكْمِ إِيْلَاعْدَامِ لَكُنْكَ تَسْمِى الَّذِى يَقْتُلُ مِنْ أَجْلِ الْجِنْسِ الْبَشَرِيِّ بِالْمَخْلُصِ نَعَمْ ، تَسْتَطِيعُ أَنْ تَتَحَدَّثَ عَنِ الْعَنْفِ الْمُقَدَّسِ الطَّيِّبِ .

الرجل المجهول : إنك تفتقدين القدرة على مواجهة الحقيقة التى لا

تقاوم ، حقيقة الحاجة للعمل .

إن أأحرار من الرجال هم فقط هم الذين

سيظهرون من خلال الحقائق الصعبة والأفعال

الأكثر صعوبة (٢٤)

وبالنسبة للمرأة ، فإن العنف السياسى هو جزء من حلقة لا نهاية لها من القتل

الأبوى الذى يُورَثُهُ الأب لابن والذى يتوقف فقط من خلال تفضيل التضحية بالذات

على قتل الآخرين . أما بالنسبة للرجل المجهول ، جاء اختيارها ليؤكد عجزها وعدم

وعيها السياسى ، وإن قيمتها الوحيدة للقضية الثورية تكمن فى كونها ضحية أو

شهيدة ومن ثم ، تظهر نماذج رمزية مماثلة حتى فى تلك المسرحيات المعاصرة التى من

الواضح أنها تسعى لتصوير المرأة ليس وهى تحتضن دور الجزار ، كما صورها برخت (

Brecht) بكل بساطة ، ولكن لكى تأخذ لنفسها دور الجزار ، وفى مسرحية

هوارد برنتون (Howard Brenton) "العظمة" Magnificence

(صدرت فى عام ١٩٧٣) نجد إرهابية التغيير الثورى وفشله يرمز إليه الحمل والاجهاض من جراء العنف بالنسبة لأحد الشخصيات الرئيسية فى المسرحية وهى مارى، (٢٥) أما مسرحية (الاحتمالات) (The Possibilities) لهوارد باركر (Howard Barker) (صدرت عام ١٩٨٧) فنجد أنها تخلق عالما من الرعب حيث تؤدى غريزة الثقة والإنسانية عند المرأة إلى فتح الباب للإرهابيين الذين يقتلون زوجها وقد تعلمت أنه " لكى نبقى على قيد الحياة ، لا يجب أن نتعلم كل شئ كنا قد نسيناه ، وأن ننسى كل شئ كنا قد تعلمناه. وأن نتغلب على الإنسانية المتأصلة فى نفوسنا " وتحاول هذه المرأة تنفيذ هذا الدرس بمحاولة قتل طفلها ، لكنها لا تستطيع أن تقنع نفسها بفعل ذلك ، وإذا كانت الأمومة قد تم تصويرها كنقيض للقتل فى هذه المسرحيات ، فإن مسرحية إدوارد بوند

(Edward Bond) العوالم "The Worlds" (صدرت عام ١٩٧٦) تظهر لنا نساء إرهابيات يحاكين الأمهات محاكاة كثيفة وهن يُطعمن رهيته مقيدة لا حول ولا قوة ، " إنها تحتضن الشخص الأبيض اللون وتدفع بطرف الأنبوب من خلال ثقب فى غطاء الرأس إنه يأكل بينما هى تُعرضة وترتب له ملابسه " ، (٢٦) وكما يذهب "رينيه جيرارد" Rene Gerard ، " وجوليا كريستينا

Julia kristeva فإنه بالنسبة لأمثلة التضحية وإلقاء المسئولية على الآخرين التى نشهدها فى الحرب وفى المسرح. والتى شهدت تطورا فى سبيل السيطرة على القدرة الهائلة للمنافس الذكر على الرد العنيف فإن تهديد القوة الجبارة والعنف المتفشى قد لا يأخذ وضعه الطبيعى إذا ما قامت بإثارة ذلك المرأة من خلال أسطورة الأم القاتلة المتوحشة التى ترمز إلى العودة إلى الطفولة حيث المساواة مع الجنس الآخر بل والعودة أكثر وأكثر إلى أن تصل إلى التحلل الذاتى المرغوب والمرهوب ، والذى يتمثل فى ذلك

" المكان الخالي " (Empty space) الذي يسبق مرحلة الرمزية والذي يحاول المسرح وكل النشاطات الرمزية الأخرى أن تحتلها ، (٢٧) وبالنسبة لكريستيفا ، فإن هذا المكان الخالي الذي تسببت في وجوده الأم يعد أمرا يوتوبيا (٢٨) في حد ذاته . وإذا عدنا إلى الإرهاب ، فإننا نجد معبرا أساسياً عن العنف الأبوي لكن في شكله الثوري ، فهو أيضا يحلم بإمكانية ظهور عالم جديد. وتهتم كل مسرحية من المسرحيات التي سنتناولها عما قليل بطريقة أو بأخرى بتورط المرأة في الإرهاب ، وتحلل العلاقة بين العنف والسياسة في ضوء المفاهيم المتغيرة للأدوار المتعلقة بالجنس . فالجميع يدركون وجود " قبلة في عربة الطفل " وأن الدور الرئيسي لم يعد في تحقيق استقرار في العالم محكوم بعنف الرجل من خلال تطبيقه . كما نجد أيضا أن الثقافات والبيانات السياسية على اختلافها تستخدم قدرة المسرح على بناء العالم للتنبؤ بالميلاد المحتمل للعالم الجديد ،

ويرى روب ريتش (RoB Richie) أن العنف الماضي والحاضر الذي يميز تاريخ أيرلندا الشمالية جعل كتابها المسرحيين يرجعون ثانية إلى " الأصول الملوثة للبحث في جذور مجتمع مشحون بالنزاع والانقسام " ، (٢٩) وبعد تجنيس الصورة البلاغية هنا أمرا ذا مغزى ونجد أن تحليل كل من الأسباب والنواتج الممكنة للصراع أدت المدافعين عن المرأة لوصف أيرلندا الشمالية بأنها " الأب المسلح " حيث تجعل عقيدة الرجولة العنيفة الأسلوب الوحشي المتبع في السياسة وفي المنزل على السواء أمرا منتشرا ولا يمكن فصله عن مجتمع يستمر فيه الفصل الجامد بين دور الجنسين بسبب ظروف اقتصادية، وأيديولوجيات المجتمع ، (٣٠) إن التاريخ الطويل للحرب بين الفصائل (Faction Fights) جنبا إلى جنب مع الصفات القومية المتأصلة والمخاوف الدينية والعدوان المتفشى في مجتمع يتألف أساسا من الطبقة العاملة ، كل ذلك يؤكد وجود جمهور مؤيد لفلسفة پادريخ بيرس (Padraig Pearse) التي تقول بأن

"إسالة الدماء قادرة على التطهير وأن الأمة التي تفزع من ذلك قد فقدت رجولتها" (٣١) وكانت النساء في الجماعات القومية ذات الولاء في الماضي وحتى وقت قريب جداً قُبل إلى أن يُنظر إليهن على أنهن بعيدات عن الصراع (٣٢) ومن ثم، فلم يَكُنْ هدفاً للقتل بسبب خلافات عرقية حتى عندما كان لهن نشاط في الجماعات شبه المسلحة فإنه قلما كن يلعبن دوراً قيادياً في العمليات الإرهابية ، ولكن كُنْ عموماً مقيدات بنماذج تقليدية لمشاركة النساء في الصراع الثوري كحمل الرسائل و تقديم المخابى الأمنة للإرهابيين ومراقبة الموقف وكحيلة لخدعة الأعداء نرى إذاً ، أن تدخلهن السياسى قد وجه نحو العمل الجماعى فى المجتمع ، من التحذيرات الأولية إلى مبادرات السلام بين المذاهب المنقسمة باسم الأمومة الجماعية .

وبالرغم من أن أبرلندا نفسها كانت مسرحاً تم تأنيثه إذ ما نظرنا لأعمال بيتس (Yeats مثل كاتلين حوليهان) Cathleen (

Haulihen) ، التى يخفى شكلها كأمرأة عجوز الجمال المغرى الذى يلهم الشباب ويدفعهم للقتال ، نجد أن التضاد بين ابتعاد الإناث عن العنف وبين العدوان بالكلام وباليه الذى يمارسه الرجال بخيلاء كان ولا يزال تقليداً مسرحياً أيرلندياً منذ " أوكيزى " (O Casey)إننا نرى سلطة الأم ضد من سيصبحون رجالاً أشداء ولكننا نرى أيضاً أو بشكل مماثل ، شخصية الفتاة الشابة التى تقع ضحية للعنف الذى يمارسه الرجال ، كما يتجلى ذلك فى ذروة أحداث مسرحية " ظل رجل مسلح "

(The shadow of A Gun- man) وقد بحثت بعض المسرحيات الحديثة التى تؤلفها النساء المعانى الساسية لهذه المضامين الجنسية المعروفة ، فمثلا فى مسرحية " اللاهون " (Joyriders) (صدرت فى عام ١٩٨٧) لكريستينا ريد

(Christina Reid) فإن اللحظات الأخيرة فى مسرحية أوكيزى O Casey استخدمت كإطار للحركة مما يوضح عبث مثل هذه الأكلشيهات الرومانسية كحل للمشاكل اليومية الحالية فى أيرلندا عن طريق دمج الأم والفتاة التى أغويت فى

شخصية واحدة مثيرة للحنين والأسى، سقطت تحت وابل من النيران . وفى محاولات آن ديفلن (Ann Devlin) الاستقصاء عن "الأصول الملوثة" Polluted Origins للعنف الأيرلندي ، والذي يهتم أيضا بدور الأم ، إن هذه المحاولات تستهدف أيضا التحرى عن الدور النفسى الجنسى لحياة النساء اللواتى تأخذهن الصراعات وكما توضع هذه الجملة ، فإن الشخصيات النسائية التى ترسمها هذه الكاتبة يوصفن بأنهن الضحايا السلبيين لتاريخ لا يستطيعن التحكم فيه ، حتى عندما يَكُنُّ هُنَّ أنفسهن العامل على الإرهاب العنيف ، وهنا يأخذ موضوع الخيانة الذى يعتبره لا كور (Laqueur) كأحد الملامح المميزة لأدب الإرهاب التى غالبا ما تكون لصورة حبكة ميلودرامية " كشيطان محب " (٣٤) Demon Lover والذي يستطيع أن يستحوذ على ضحاياه ، ومن هنا فإن العنف الذى تغذيه العقيدة من الممكن تتبعه فى التهوريات الجنسية كما فى السياسة الجنسية لشخصيات الكاتبة .

وبالنسبة للنساء وفى مسرحيات ديفلن (Devlin) فإن تاريخ أيرلندا يعدّ حلما كثيبا بالعنف يبدوه ويتفذه الرجال ، كليا فى " العمليات المتعمدة التدريجية " التى " تشق طريقها خلال الجوانب المظلمة من حجراتنا " ومثل الطبيب النفسى . (٣٥) () والقاتل الذى يدفعه الجنس الى ارتكاب خطيئة) فى المسرحية التلفزيونية " امرأة تنادى " (A Woman ...) () والتى قدمت فى القناة الثانية لهيئة الإذاعة البريطانية - BBC - عام ١٩٨٢ ، ونشرت عام ١٩٨٦ .

نجد الشخصيات مفعمين بالحساسية تجاه " طغيان الأحلام أو قوة الأحلام على سحر الحياة : يجدون أنفسهم مدفوعين للسؤال :

" لمن هذه الأحلام التى نحلمها ! " " ما هو الدخان الميت الذى يتم استنشاقه بدون دراية من النار البعيدة " : إن الألم الذى نشعر به هو ألم حقيقى ، نحن نعرف ذلك ، إنها تمنع تنفسنا إننا مصابون بالعدوى وسنبقى كذلك ، إن أزمنا قد مضت لكننا نستمر فى أن نحلم " (٣٦)

إن " فين " (Finn) فى " تسمية الأسماء " (Naming The names)
وهى المسرحية التى عرضها التلفزيون والإذاعة وأذاعتها القناة الرابعة لل BBC عام ١٩٨٦ والقناة الثانية لتلفزيون BBC عام ١٩٨٧) ، نجد أن المؤلف دفلن (Devlin) يصور هذه الشخصية التى تواجه قدرها باسم الرجل البطل فى أسطورة وتصبح عاملاً نشطاً فى الجيش الأيرلندى الثورى تستطيع فقط أن " تلمح ما تحركة الرؤية القدرية فى النموذج الأسود يعيش العنكبوت " . ولأنها تم الإمساك بها مثل الذبابة فى إطار تاريخ يرجع إلى طفولتها فى حكايات جدتها عن بعث المسيح ، وقتها فقط تدرك ماذا كان دورها فى نهاية الأحداث الدرامية المتتابعة ونجد " فين " ، وبعد خيانة حبيبها البريطانى لها ، تقوم هى فى المقابل بإغواء شاب بروتستانتى وقعت فى حبه واستدرجته فى شرك الاغتيال ، إن كوابيس الاختناق والشنق لتتجسد فى نوبات صرع وتورط سياسى يرى كشيء لا ينفصم عن التورط الجنسى ، يتمثل فى عدد من الأبواب المتتالية الموصدة وهى ترى فتى فى الحديقة العامة الغناء التى تُنبِتُ أزهارها بالعزف الموسيقى ، والتى يلعب الأطفال فيها ، ويتدفق الماء - نجد فيها مكان لقتل ضحيتها ، وهنا تنتهى المسرحية بفين " وهى تلجأ ، تحت وطأة التحقيق " إلى لعبة كانت تلعبها أيام طفولتها وهى " تسمية أسماء " شوارع بلفاست Belfast ، وهى التى ، فى حد ذاتها ، تحب ذكرى الماضى الإمبريالى العسكرى وتحمل شفرة متاهة التاريخ العنيف الذى يبدو أنه لا يوجد منه أى مهرب .

وفى مسرحية " دفلين " Devlin "نحن وحدنا " (Our selves Alone)
(صدرت عام ١٩٨٦) نجد أنفسنا أمام مخرجين اثنين فقط : إما النفى أو اللجوء للأمم كمحاولة لكسر دائرة العنف القبلى عن طريق تغيير التجارب التى تشكل عقل الطفل .

يستخدم الحيز المنزلى الخاص " والذى نجده مرة " فى الشوارع ومرة فى السياسة ، والقدرة على الملكية الشخصية وخاصة الجنسية ، بالإضافة إلى الخيانة لتقويض قضية

"الجنس" (فى تفريق بين الذكر والأنثى) مؤكداً على أنه " لا توجد اختلافات بين شخص وآخر".

ونجد ثلاثة نساء وُلدن أو ارتبطن ارتباطاً وثيقاً بأسرة أيرلندية ثورية تحت حكم أبوى ، ينفقن حياتهن فى خدمة الرجال الذين يكونون إما فى السجن أو على علاقة بنساء أخريات وعلى الجانب السياسى الخاطئ ، فجميعهم بهذا المعنى "مُحَبَّات شيطانات" (Demon Lovers) تخفى الخيانة الزوجية على الأفضل أو على الأسوأ عَنف وخيانة شخصية وسياسية . فوجود النساء لا يكون فقط مظلماً متسعاً لظلال الرجال المسلَّحين ، لكن لجميع الرجال الآخرين الذين تسيطر النساء على حياتهم منذ الطفولة :

لقد ترعرعنا بجانب المدفأة ، واسفرقنا فى النوم فى أسرة بجانب المدفأة ، لم نهرب من شىء ولم يهرب منا شىء ، أنا أتمنى أن أعود مرة أخرى ، وبطريقة ما أخلص نفسى من هذا الشخص المظلم الذى يحوم حول حافة مرقدى - رجل دين أو رجل شرطة لا أستطيع أن أحدد ، إن ذاكرتى لا تسعنى ..أغلب الحجرة تبدو مظلماً وتأخذ فى الإظلام أكثر وأكثر كلما مر الوقت ... فى الدقائق القليلة الأولى عندما بدأت أشق الطريق الخطأ .

المتحدثة هى جوسى (Josie) وكانت تعمل مراسلة فى الجيش الثورى الأيرلندى (IRA) ، والتى أرادت يوماً ما أن تأخذ نفس المخاطرة مثلها مثل الرجال، ووضعت قنبلة فى عربة لكنها الآن " فقدت غريزتها للقتل وتعتقد أن سحق الجنين يعد أمراً تراجيدياً " إنها تحمل طفلاً من رجل إنجليزى يتضح أنه جاسوس ، وترفض " جوسى" أن تجهض جنينها كما يطلب بروفو (Provo) أخوها ، وهكذا لا تجد بديلاً عن أن تقبل حماية الأب الذى حاولت أن تفر منه متأكدة أن هذا الطفل أيضاً سينمو فى الظلال .وبالنسبة " لفريد " (Frieda) فهى تطمح أن تصبح مطربة ، تعيد كتابة الأغانى الجمهورية الكلاسيكية من وجهه نظر المرأة . يختنق صوتها ويخمد

يسبب الرقابة التى تهتم كثيراً بالعقائد من جهة ، وسبب حبیبها البروتستانتى وماركسيته التى لا تمنعه من إهانتها جسدياً وعقلياً . لیبقيها كملكیة جنسیة خاصة به . وكما فى " تسمية الأسماء " فإن هذا الامتلاك الشخصى والسیاسى له أغراض جسدیة . وأما بالنسبة لدونا (Donna) فإنها تركت زوجها وطفلها فى سبیل رجل فرضَ علیه توجهه الإرهابى أن یبقى فى السجن أغلب سنوات عمره معها .

ونجد أنها تعاني من أزمة ربو كما تراودها أحلام بأن الشيطان ، وهو معشوقها الغيور ، یحاول خنقها ، وتتذكر جميع النساء اللواتی فقدن أمهاتهن أن هذه الأم كانت يوماً ما تحمیهن ، لكن ابنة دونا ، والتي تقطن فى بیت دائماً ما يتعرضن للتفتيش العسكرى تحلم أحلاماً طفولیة وتصحو باللیل من جراء هذا ، إن الأمومة لیست بالشىء الذى یحتفى به كماوى آمن ضد الأخطار ، لكن یرى غالباً كقفزة عمیاء إلى نوع آخر من الظلام ، " لقد أحسست لأول مرة بتحريك الأشياء ، إنه القدر المحتوم . وقد ظننت ، لا ، لن أقاوم مرة أخرى ، إننى فقط سأرضخ "

إن الاحتفال الحقیقى یأتى فى اللحظات الأخيرة من المسرحیة عندما تتذكر " فريدا " الصورة زمن الحرية وكى منذ أمد بعيد ، وعندما نرى حفلة شواء فى ضوء القمر بجانب البحر حیث تهرب البنات الثلاث من الرجال الذين يتجادلون حول النار وتسبحن عاریات فى المياة الفسفورية المتلألئة الهادئة . إن البریق الغامر لهذا النموذج الأصل المتفرد للعنصر النسائى یقف جنباً إلى جنب مع الدخان الممیت للنار المتقدة التى تدور مناقشات سیاسیة من حولها تزداد قسوة وتهدد بالفرقة بین الجماعة ، إن هذا التذكر لوجودنا " وحدنا بمفردنا " (ourselves alone) هو المفرد من ملكیة الرجال القاسیة قلوبهم ومن تاریخهم . وفى جومن " الكره الدفین ، الذى يتأجج فى حفرة صغيرة " فى أیرلندا الشمالیة ، نجد رجلاً یعتاد على ضرب زوجته ویسمى بوبى ساند (Bobby Sand) یغدو بطلاً عندما یموت شهیداً فى سبیل القضية التى یؤمن بها . كما نرى أن مسرحیات دیفلین تأخذ مساراً مضاداً لتحلیل ییتس (Yeats)

بأن التعصب شىء داخلى ينشأ فى رحم الأم ، وبدلاً من ذلك تجعلنا نشاهد " تأثير ما رأينا من خلال قضبان السرير أو ما سمعنا فى جانب من جوانب حجرة الأطفال التى ساهمت فى جعلنا على ما نحن عليه الآن . (٣٧) وبالرغم من ذلك ، فهذا التأكيد على الشخصية يترك التجنيس التقليدى للعنف السياسى كما هو بدون تغيير ولا تبديل . إن غريزة عدم العنف عند النساء تتصل بأنوثتهن ، وعلى الأخص ، بأمومتهن .

إن النمو البارز لدور النساء فى الإرهاب الأوروبى فى السبعينيات قد تحدى هذه الشكوك . ونجد أن شخصا من أمثال أولريك مينهوت (Ulrike Meinhof) وهى كاتبة مسرحية كتبت عن ثورة نسائية عنيفة كما أنها أم مستعدة للتضحية بأولادها فى سبيل صراع ثورى ، قد حُضتْ على التجربة مستخدمة نماذج غير طبيعية . كما نجد أنه فى عمل من أعمال فرانكا راما (Franca Rame) (وهو مؤد إيطالى كما أنه يعد من النشطاء اليساريين وأيضاً فى أعمال الكاتب المسرحى الألمانى الشرقى هاينر موللر (Heiner Muller) ، أصبح الإرهاب محلاً لتحرى العلاقة بين الرجل والمرأة (٣٨) تلك العلاقة التى نتج عنها من ناحية ... إعادة صياغة نماذج تقليدية عامة للتأثير الثورى ، ومن ناحية أخرى ، انهيار أشكال طبيعية للتقدم والذى يبعث على اتخاذ رؤية متشائمة تُفقد صاحبها الأمل فى حدوث أى تغيير جذرى .

وإذا ما كانت مسرحيات دفلين ترسم صورة عالم سياسى خارج سيطرة النساء ، فإن ثلاث من منولوجات رام (Rame) وهى إيو (IO) (وهو المعنى الإيطالى لكلمة أنا) أو ليريك (Ulriku) ، وجريدو (Grido) (وتعنى الصحبة) (وقد تم عرضها الأول عام ١٩٧٧) ثم أصدرت عام ١٩٧٨) وأيضاً فى " أخبار الغد " (Tomorrow News) (١٩٧٨) والأم (La Madre) (والتى عرضت لأول مرة عام ١٩٨٢ ونشرت عام ١٩٨٣) . (٣٩) وفى كل هذه الأعمال نجد أن رام يدمج القوة المسرحية والسياسية لإعادة اختبار أدوار المرأة بدقة . وبالرغم من

أنها هي التي قامت بكتابة سيناريوهات أول مسرحيتين بالتعاون مع زوجها داريو فو Darie Fo فإن رام هو الذي قام بتطوير هذه السيناريوهات عندما جاء وقت تأديتها على المسرح ، وبالفعل كَوْنُ جزءاً من الحركة الناتجة من الظل الفني والسياسي الذي كان سيلتف حول المرأة ليُطعم استقلالية العرق النسائي الواحد . إنها تنعم بكل شيء في المنزل من السرير إلى الكنيسة إلى ما تحتاجه النساء .

(بحذق) فمن الممكن مشاهدة هذه المسرحيات كنتاج للإرهاب الذي يسيطر على مشاكل سياسية في إيطاليا في السبعينيات ، وعلى الأخص كنتاج للدور الرئيس الذي لعبته رام في تنظيم " المساعدة الأخيرة " (Sorcosso) (Red AID)

(Rosso) من إنتاج شركة فو ورام المسرحية المسماة (La Commune) والتي بدأت ونظمت تقديم المساعدات في عام ١٩٧٢-١٩٧٧ لأسر المساجين الذين حُكم عليهم بدخول السجن بتهمة القيام بأعمال إرهابية ، كما بدأت هذه الشركة حملة مطالبة فيها باحترام حقوق الإنسان لهؤلاء المساجين وذلك للقضاء على الظروف القاسية التي كانوا غالباً ما يعانون منها . وفي عام ١٩٧٣ ، وكتأثير مباشر لنشاطاتها السياسية ، تم إحراء تحقيق قضائي مع رام ، كما عانت من الخطف والاغتصاب والإيذاء الجسدي علي يد جماعة الفاشيين الجدد . وقد أعطاهما كل ذلك تجربة بنت عليها فيما بعد مسرحيتها " الإغتصاب " (Lo strupo) (The Rape) والتي فيها تقول انا لا أتحرك ، أنا لا أصرخ لقد ضاع صوتي ، وقد صدر هذا العمل عام ١٩٨٣ (٤٠)

لقد نشأت رام في أسرة من الفنانين المحترفين الجوالين الذين صانوا بعض التراث الكوميدي بقدرتهم علي الارتجال في مواقف متعددة وعلي الأداء الذي ينطوي على الإيماء ، والذي كان يتمتع بحرية التعامل مع الانفعالات المتغيرة لجمهور (٤١) وفي عملها مع "فو" غدا هذا النمط التمثيلي أكثر قرباً للحركة عند برخت كما كان له القدرة علي قيادة الجمهور من خلال مناظير مختلفة (٤٢) ومتابعة لموقف ما كما لو كنا

نشاهد التغيرات التي تحدث عند التصوير بالكاميرا . وبالرغم من كونها من الناحية الفنية منولوجات ، فإن القطع في داخلها تعد ديالوجات ، حيث إن جميع الشخصيات المختلفة تبدو موجودة تماما في الصوت ، وفي الإيماء والحركة ، وهنا تمنح المرأة دور المؤدي كما يؤذن لها باحتلال المسرح احتلالا تاما وفي نفس الوقت فهي لديها الفرصة لاستخدام بعض العناصر من الرجال بدون الحاجة للتنكر وراء الرجل .

وتستطيع رام في أدائها ان تتحكم في القناع النسائي وهي المقدره التي اكتسبتها من خلال تدريبها مع أسرتها وتجربتها كموضع لمعلقة الرجل في العمل السينمائي . وإذا كانت أفضل طريقة للتمثيل في تراجيديا بالنسبة لرام هي أن تأخذ بها إلى حدود كل ما هو ساخر (٤٣) فإن القدرة الراديكالية والثورية والتي تتمثل في التقاليد الشائعة للمرأة العدوانية الساخرة تتحول إلى وسيلة ليس فقط لمسرحة التراجيديا التي تتناول الإرهاب الإيطالي ولكن أيضا لتخيل حل يوتوبي ومثالي ممكن .

إن كلا من آيو ، أولريك ، جريدو ، وأخبار الغد ، والتي تستغل النظريات النسائية عن المرأة كضحية وكموضوع لنظرات الرجال ذوى الرغبة السادية ، نجحت مع ذلك ، في تحويل المرأة التي نراها إلى رمز للنصر . إن آيو و أولريك و جريدو ، وهي المسرحيات التي تم عرضها لأول مره لإحياء الذكرى الأولى لوفاتها وعلى حد قول مينهوف ، يظهرنها في زنزانة ستامهين (Stammhein) عشية يوم مقتلها، وفي مقبرة الصمت ، الصمت الأبيض - حوض الأسماك "وهي المقبرة الخالدة التي تخصها ، نجد أن أولريك هو أنتيجون (Antigone) العصر ، وتتحول لغة الكلام نفسها إلى إيماء للصراع ومقاومة التعذيب الناتج عن الحرمان الحسي والمراقبة الدائمة لأفعال المرأة . وقاما مثل المثلة بالنسبة للجمهور ، فإن ماينهوف تعد مشهدا لسجانها : "إنني أراكم تسحقون أنوفكم في الزجاج السميكة في حوض الأسماك حيث وضعتوني لأطفو، إنكم لتلاحظوني باهتمام وتستمتعون بهذا المشهد المثير "

وبعد المشهد شيئا محوريا للتحليل السياسي الذي يقدمه هذا العمل الأدبي

"للعالم الجميل " للرأسمالية : " لقد قمتم بتكوين عالمكم بألوان مبهرة ، وبإغراء الناس لاستخدام جميع الألوان المتصورة ... إنكم تقومون بتلوين حتي نسائكم ليظهرن كبهلوانات . إنكم تقدمون مشهدا عظيما للأمن ... لكن الخوف ، والخوف فقط ، هو ما يجعلكم بهذا الخبل والقسوة . ولهذا ، تحتاجون إلى مشهد لا يتوقف للصخب ، ولألوان نيون وللأضواء في كل مكان " . وفي مقابل إلغاء الهوية والكرنفال المزيف للدولة ، يبرز مينهوف المضطهدين الثوريين وهم يضحكون في نشوة كما يبرز الساحرة وهي تستخدم كل الطاقات الجسدية للمؤدي لاستجماع واستدعاء ضجيج خطوط الإنتاج ، وهنا يتردد صدى فوضى الرأسمالية ليتحول ضد الرأسمالية ذاتها من خلال فوضوية استخدام كل قوى الممثل الجسدية ، هذا الاستخدام الذي يتميز أيضا بالمحاكاة : " اضغط : Flimmtsss ... المطرقة : Blamm المحرك : Popopo ... الإناء : Ploch ... Ploch " .

وعلي الوجه الآخر ، نجد أن " أخبار الغد " تعتمد إلى تخيل نصر جدي لصوت المرأة وجسدها عن طريق رسم طريق لنجاة إيرمجارد مولر Irmgard Moeller وهي التي كان ينوي زجها في سجن ستامهين والذي يكشف إعادة ظهور الإرهاب الزائف لدولة مستعدة لاستخدام أجساد مساجينها كأسلحة في حرب إعلامية لا ترحم . ومن خلال تقديم تجربة القتل الاكلينيكي الوحشي ، وهو ما يماثل في لحظة ما عملية الإجهاض - فان هناك شيئا يمكن مقارنته بمسرحية الاغتصاب وقوتها علي تدمير تقاليد المسرح المعروفة للتضحية بالنساء والمطالبة بالاندماج والالتحام مع الجمهور محتفظة في نفس الوقت بمسافة كافية بعيدا عن هذا الجمهور وفي نهايه مسرحيات أيو، أولريك ، جريدو ، نجد الأهميه السياسية للتأكيد علي تجربة المرأة تتلخص في إعادة كتابة ما قاله مينهوف عند الاستشهاد لمقولة ماو (Mao) إن ما هو أثقل من الجبل التيلاندي هو موت محارب الاجتماعي " : " إن موتى شيء هائل كالجبل الآلاف والآلاف من النساء قد رفعن هذا الجبل الهائل وتركه يقع وهن يضحكن

ضحكات بشعة " . وهنا يتسم التقليد الكرنفالي للأداء بالتجسيد القوي بالإضافة إلى ما يشبه نموذجاً مسرحيه تحكي قصة شهيد ماركس كل ذلك يعطي تجسيدا قويا وحرفيا للرؤية اليوتوبية لثورة النساء .

وتجمع مسرحية الأم (la madre) بين الجاذبية المباشرة للتقصص العاطفي للجمهور وبين شطحات الفانتازيا " إنني " إنني لا أريد فقط إثارة انتباهك أكثر من هذا فإنني أريد أن أمتلك تخيلاتك : ونظرا لاعتماد هذه المسرحية على شهادات نساء ساعدتهن منظمة " المساعدة الحمراء " (Sor cosso Rosso) . فإنها تقوم بمسرحية الحالة التي نجد فيها الأم تعرف من نشرة الأنباء التلفزيونية أن ابنها إرهابي نتيجة لذلك تتوقف عن أن تصبح صندوق رسائل Lettr -Box لأفكار المجتمع وتتحول إلى شخص قادر في الحلم . علي الأقل أن يقوم بعمل حاسم .

وعلي عكس المسرحيات الدرامية التي تتناول الحال في السجون التي تبدو ضيقة ومخيفة على شكل متعمد ، فان مسرحية الأم La Madre تستخدم بناء مكانيا وزمانيا متنوعا لتقديم صورة الارهاب بكل تعقيداته ، وذلك لإيقاظ الشعب الإيطالي وتعريفه بالقمع الذي تمارسه الدولة وجعل هذا الشعب يدرك أن الإرهاب ليس إضرابا عقليا لكنه نتاج منطقي لمجتمع عنيف مريض . إنه في الحقيقة مسلك عنيف في التاريخ السياسي عبر السنوات القليلة الماضية تراه الأعين الساذجة في شكل الإيقونة المحورية في الثقافة الإيطالية ألا وهي الأم : من المحتم إذاً أن تبدأ الأم بإلقاء اللوم على أمومتها الضعيفة : " لقد أرضعته من ثديي واحتضنته ، لكنه أصبح عنيفا ، وبالرغم من ذلك ، وبالتدريج ، تبدأ الأم في تتبع العلاقة بين الفشل المتكرر للمثاليات الثورية في الستينيات ، ممثله في فتاة فيتنامية صغيرة تقف حارسه لطيار أمريكي ضخمة الجثة ، وفي الرحوع العنيف للفاشييين الجدد في السبعينيات ، وبين التوتر الاجتماعي الذي يتمخض عنه إدمان المخدرات والإرهاب بين الشباب . وفي النهاية ، وعندما تقوم بزيارة ولدها في السجن ، تواجه الأم بدليل على وحشية الدولة من خلال

إجراءات التفتيش الذاتي وضرب السجناء وأخيراً فإنها تحكم بأن أولاد السفاح هؤلاء الذين أدخلوا أسطورة الأمومة إلى حيز الوجود يحاكمونها هي وابنها . وعندما تعطى هذه الأم الفرصة لإجراء صفقه في مقابل تسمية الأسماء ، أيه أسماء ، لتبقي على استمرارية عمليات البحث عن الخونة وتعذيبهم ، تتساءل الأم بسذاجة عن الخطر الذي ينجم عن اضطهاد الأبرياء ، ومثل " أليس " (Alice) في بلاد العجائب تتسبب في إفساد الإجراءات القضائية . وفي النهاية عندما تستطيع أن ترى ما وراء المظهر الكاذب بالنظر إلى جسد ابنها المعذب ، تقوم بتسليم جسد ابنها للسلطات مؤذنة بالنهاية المفجعة لهذه المسرحية : " لقد أمسكته بقوة ... لقد خنقته " ومن خلال قمة الإدماج بين ميديا (Medea) (وهي منولوج آخر من منولوجات رامي) وبيتا Pieta (وهي كلمة إيطالية تعني التقوى) يستخدم رام صورا إنسانية تقليدية لتدمير أسطورة الأمومة وتناولها من خلال حالة امرأة مقهورة لا يمكن أن تخفى دوافع العنف التي تَعْتَمِلُ في نفسها ويرى ديفيد هرست David Hirst أن هذه المسرحية تعد نقداً للجنح الأيسر وسياسة التحدي من غير المتوقع أن تورق الجناح اليميني (٤٤) وبالرغم من ذلك ، فإن مختلف الرؤى التي تتناول الأنوثة ، وليس الرفض للراديكالية ، هي التي تشكل إدراك رام لعدم كفاية التحليل الماركسي والحاجة لتنظير وإدراك ثورة النساء والرجال على السواء .

وكما يذهب بعض النقاد ، فإن هذا العمل الأدبي يعد " صرخات مباشرة من القلب بدون أي وسيط من أدوات العرض الدرامي (٤٥) الذي " يتجاهل أهمية الجدل الفكري " إن العاطفة حقا شيء حيوي لعمل رام ، لكن التحكم الجمالي والفني في هذه المسرحية بجانب ما لها من نماذج التجارب النسائية المختلفة في محاكماتها لتسلط الرجال يجعل منها فنا مسرحياً أكثر صقلا وحدة مما نراه في هذه التعليقات . ونجد رام ، في أعمالها الأدبية المرتبطة بالإرهاب ، من خلال تأكيدها على الأخص على التجارب الأنثوية للاضطهاد والمقاومة وتراجيديا وعبث العنف السياسي - نجدها تعطينا تحليلاً

يخلق علاقة جدلية بين التحليل السياسي والشخصي .

ويعد كل من أولريك مينهوف وميديا محورين لمسرحية " آليّة هاملت Hamlet machine والتي كتبها هنير مولر Heiner muller وصدرت عام ١٩٧٧ ، ولكنهما تم استخدامهما لنكران وجود إمكانية للثورة أكثر من تمثيل هذه الامكانية . إن مسرح الإرهاب عند مولر لا يتغلى عن الدراما الأوديبية التي تعتمد علي الضحية السيكوباتية ، ولا مسرح برخت الجدلي ولكنه أكثر من هذا يقوم بفصلهما وتحويلهما إلى نوع جديد للمنظر الأدائي المنفرد الذي يقاوم عن عمد التكوين الإدراكي والذي لا يمكن تقليله ليصبح استعارة ذات بعد واحد إنه يربط الصور معا بعنف وبطريقة انيشتياين السينمائية للمونتاج وبطريقة الشعر الإليزابيثي كنوع من الدفاع المرثي ضد الحقيقة السريعة التغير .

وفي عشية " قرن أورستس Orestes والكتر Electra ، الذي يطل برأسه هو ما جعل أوديب يبدو كوميدياً ، تقوم مسرحية آليّة هاملت . بمعنى من المعاني ، بِمَسْرَحَةِ الافتراضات الجدلية لهيلين سيكوس Helene Cixaus : " وافترض انه لن يكون هناك أورستس بعد الآن ؟ وافترض أن اليكتر ستقتل ؟ ماذا سيحدث لو كانت النساء قد استولين علي السلطة من الرجال وحصلن علي الصولجان والخنجر . إن هذا سيعني أن هناك قدرات ذكرية في النساء وإن عهد الأمهات لم يمت بعد وأن القوة قد تأتي ثانية من ناحية مدفاه الأم (٤٦) وعموما وإن هذا يحدث في بعد واحد من خلال إعادة كتابة الانتقام التراجيدي الأوديب الأورستاني لهاملت كدراما لم تعد تحدث جنبا إلى جنب مع الثورات والتي نجد فيها أوليفيا تتحول إلى البطل الحقيقي وتظهر وهي كمنقذ حياة هاملت. ووسط حطام أوروبا المنظر الذي يشتم منه رائحة الموت والذي يظهر فيه الفساد والحطام التكنولوجي الذي ليس له من غد ، نجد كتاب "فرويد" يتقارب مع إرهابات فشل الثورة في المجر . ، من هنا تقارن تحطم صورته الكاتب عن طريق الممثل " الذي يلعب دور هاملت " والذي يرفض القيام بهذا الدور مع

الانقضاء علي الشخص الأسطورية للفكر الشيوعي : ماركس ، ولينين ، وماو ، عن طريق قيام ممثل شخصية هاملت بارتداء العتاد الحربي لوالدة الفقيد . ومن ثم ، فإنه إذا ما كانت مساحة المسرح تعد مشهدا للخراب من البداية ، فإن الحركة تتكون في أغلبها من فصول أخرى من الدمار . لقد حطمت أوليفيا " أوروبا النساء " : كمشهد " حجرة هائلة " تبالغ وتحاكي الخلفية المنزلية المعتادة للدراما الطبيعية حيث تمثل سيناريوهات عن التضحية بالنساء . إن صور النهاية تتناول شتاء نوويا وبحرا ميتا حيث تنجرف فيه الأسماك والركام والخشب والجثث .

إن تبادل الأدوار والأثواب يطفو على السطح أحيانا كموتيف مرثي بدون أن يطلق العنان لأي طاقات شعورية للتغيير الحقيقي إن الممثل الذي يلعب دور هاملت لا يرفض فقط أن يمثل بأي معني من معاني هذه الكلمة فهو يرفض رفضا مبدئيا عتاد المحارب المخيف الذي يمثل الرجولة إنني أريد أن أكون امرأة إنني لا أريد أن أقتل بعد الآن ويدخل في ملابس أوليفيا وتتوقف شخصية أوفيليا والتي تحاكي أولريك التي هي أيضا زوجة مولر التي انتحرت عام ١٩٦٦ بعد استرئيز ساخر تتوقف عن قتل نفسها وتتحول إلى المنتقمة الكترا / أولريك " إنني أدمر ساحة الحرية التي كانت منزلي إنني أمشي في الشوارع ملتحفة بدمائي " .

ولكن مولر نفسه ينظر إلى العمل علي أنه طرد للكابوس ، بدلا من كونه رؤية للعصر الطويل الأمد إنه يراه كوصف لأمل مشلول كمحاولة لإظهار اليأس حتى يترك ولا يلقي إليه بالاً ولا عندما تنطق المرأة بآخر كلمات المسرحية نراها وقد شلت أصيبت بشلل واقعدت على مقعد متحرك ونراها ملتفة بشاش طبي وضعه لها الأطباء الذكور " هذه إلكترا تتحدث باسم كل الضحايا أنا أقذف بعيدا جميع الحيرانات المنوية التي تلقيتها إنني أحول اللبن بثديي إلى سم زعاف وأعيد الحياة التي تمخضت عنها وأخفق بين ردفني الحياة التي ولدتها إنني أدفنها في رحمي لتسقط فرحة الخنوع ويحيا البغض والاحتقار .

والثورة والموت وعندما تمشي خلال حجرات النوم حاملة سواطير الجزار ستعرف الحقيقة".

وبالنسبة لآخر جملة ، فقد تم اقتباسها من كلمات امرأة قاتلة أخرى وهي سكويكي فروم Squeaky Fromme التي ستصبح قاتلة الرئيس وعضوا لجماعة المانسون Manson والمعروفة لقتلها للممثلة شارون تيت Sharon Tate والتي كانت حبلى حينذاك - فإن هذه الجملة تفسح المجال لأي تنبؤ لحكم النساء وكما يوضح بوني مارنكا Bonni Merranca فإن أجساد النساء تكوّن معا مناظر طبيعية يوتوبية ومستعمرات محطمة ، وحفر سوداء ترغب في التهام الأجساد كل ذلك فحده في اعمال مولر لكن كالطبيعة دائما ما يثقلن أيديولوجية الأنوثة الخالدة التي تتمثل في السلبية والقدرية (٤٧) وهنا فإن قدر الأمومة هو أن تحطم أو تتحطم أو كما ردّ هاملت فإن النساء يجب أن يعزلن - حيث يبدو العالم بدون أمهات إننا نستطيع أن ندمج بعضنا البعض في سلام وهدوء :

وإذا ما كانت الأمومة هنا مرادفة لعدم العنف ففي مقام قادم تظهر "أيقونة مريم" بقلب توخزه آلام الأمومة وقد تم استبداله بشدي سرطاني يشع كالشمس بالانفجار النووي إن انقلاب أوفيليا من الميلاد إلى الذبح يتحول إلى خطوة أولى ضرورية لإحداث ثورة في الوضع القائم وإلى علامة أخرى علي فقدان الأمل .

ويري مارنكا أن مولر قد وضع النساء علي مسرح التاريخ في أدوار فريدة القوة والتأثير وجعل أولريك مينهوف الأنثي البطلة في الدراما الأخيرة للعالم البرحوازي لكنه في الدراما حيث لا توجد مادة تاريخية لديالوجات حقيقية فإن المونولوج المنفصل لأوفيليا وهاملت لا يوضح ببساطة أن النساء قادرات على العنف ولكن أيضا الرجال الذين لا يزالون يرغبون في الذوبان في الأم وهذا الذوبان الناتج عن الأم كما يريدون الذوبان في الأرض التي تمثلها هذه الأم أما الأم الميديّة التي تمثلها رام فهي توضح الناتج السياسي لأسطورة الأم التي تسيطر علي أعمال مولر إن إعطاء الأنثي (الدور)

البغيض القادر علي تدمير الحياة لا يبدو في النهاية كطريق إلى الثورة ولكن كنوع آخر من تبادل الأدوار في سبيل السيطرة ، كنوع من تبادل الأدوار الذكرية التي تصل إلى مرحلة المحاكاة الساخرة وهو نوع من إلغاء التجنيس الذي ترك مظاهر حاسمة من الرجولة بلا أدنى تدخل منه على حالها والذي لا يستطيع أن يستبقي أي مظهر من التحول الأساسي الذي يتطلبه إعادة ولادة العالم أو المسرح .

وفي مسرحية تريفور جريفيث Trevor Griffiths أحلام حقيقية " صدرت عام ١٩٨٧ وهي التي أعيدت كتابتها للمسرح بعد أن أخذت عن رواية ثوره في كليفلاند لجيرمي بيكسر Jeremy Pikser ، نجد أيضا أنها قد استوحت من جماعة إرهابية تحكمها النساء وكانت مشتركة في سرقة نياك برنكس Nyack Brinks لعام ١٩٨١ (٤٩) إن العلاقة بين الرجل والمرأة اليوم قد عادت مرة أخرى لتصبح مركز الاهتمام بالنسبة لتحليل كاتب مسرحي رجل ، ولكل من المظهر والوسيلة للثورة مثل ما يحدث في أعمال مولر ، فإن التداخل في النصوص عند حرفيين قديرين كنموذج لنقد ذاتي للرجل . إن النمط المسرحي المختار ، مع ذلك يعد نوعا من الطبيعة التي تم صياغتها بطريقة ساخرة . حطمها خطاب مباشر وغير خادع للمنولوج الداخلي وتستخدم المنزلية الداخلية ، وحيث تستخدم خلفية المنزل والتفاصيل البيئية المحيطة لاستقصاء تأثير التضادات " الطبيعية " المزودة للجنس (الذكر والأنثى - المترجم) على مشاليات الصراع الثوري الوجودي . إن مسرحية { " أحلام حقيقية " توضع عواقب " ارتداد الحرب " علي السياسات الثورية لكل من الرجل والمرأة ، لكنها بالرغم من ذلك أبداً لا تتسائل عن المنزلة الأولى للاستعارة ذاتها التي تحمل في طياتها الجنوح العسكري . إن مثل هذا النقد يعتبر شيئاً أساسياً لعمل الكاتب المسرحي كارليل تشرشل Carlyl Churchill . لقد كان تناول الإرهاب في عدد من مسرحياته دائما ما يأتي في سياق العلاقة بين العنف الشخصي والسياسي والتكافؤ المعقد بين نماذج السيطرة عند الدولة والعنف المضاد والتدمير الذي تشير به تلك الدولة (٥٠) .

ونظراً لأنها مدافعة عن المرأة ، فإنها تسعى لأن " تتجنب خطر الاستقطاب الجامد للنساء كمسالمات وللرجال كعدوانيين ، عن طريق وضع " قدرة كلا الجنسين على العنف " فى الدراما (٥١). إن مسرحية إعتراضات على الجنس والعنف (Ob- jections to Sex and Violence) والتي صدرت عام ١٩٨٥ ، وقمت تأليفها قبل مجيء " فصيلة الجيش الأحمر " (Red Army Faction) ، أو قبل أن يصبح لجيش التحرير الأيرلندى عمليات هجومية مستمرة ، تستكشف العنف الثورى الفوضى من خلال انخراط النساء فى جماعات مثل " اللواء الغاضب " أو " جيش التحرير السمبويونى " (٥٢). وعلى الرغم من ذلك ، فكلما يقترح الاسم الجديد المفضل الآن للمسرحية وهو " الخبز والسيرك ، فإن المسرحية تهتم بـ " الضوابط المخففة " التى يستخدمها المجتمع للإبقاء على حالته الراهنة كما هى والاستجابة إلى مشهد المعاناة . وتدور أحداث المسرحية التى تتألف من فصلين فى بيئة للمشاعر الأنثوية الدرامية ، على شاطئ البحر ، بين المد والجذر ، وهنا تختلط جماعات متباينة من الأصدقاء ، العلاقات ، والغرباء بعضهم تم تصويره تصويراً طبيعياً والآخر تم رسمه عمداً رسماً مثل الكارتون وذلك فى إطار سلسلة من المقابلات السببية والعنيفة ، ومن الواضح أن البناء المفكك للمسرحية ينحدر بها إلى هوة التفاهة ويمكن أن يجعل الشكل الذى يشبه الكورس ينظر إليه على أنه مجرد شكل من أشكال الرايخ (Reichian) تلك التى تربط بين الجنس والعنف .

ويتجادل إريك وجول الحبيبىان الهارىان بعد ارتكابهما لعمل إرهابى غير معروف حول استخدام العنف فى سبيل إحداث تغيير ثورى :

" ما هو الاختلاف الأكثر وضوحاً الذى تقدمه ؟ لا شىء إلا بعض الحطام والفرقة بين بعض الناس الذين لا يمشون معاً الآن والذين كانوا يفعلون ذلك فى السابق تغمرهم بعض السعادة . " إن سياستهم قد نبعت من التجارب التى غالباً ما تكون مخيفة والمرتبطة بالعيش والحب فى وجود زوجين آخرين فى منزل جماعى . ولغرض الحياء عن

التطرف الناجم من بعض العلاقات ، يحلم إيريك بشورة تنطلق شرارتها ببساطة من عملية التغير في نفس الشخص وفي نفوس الآخرين : " لماذا لا أستطيع أن أفكر في حياتي وكأنها تنفجر ببطء في حياة الآخرين في طريقة غير مؤذية لهذه النفوس . ولكن ، إلى حد ما ، مغيرة لها " . وفي المقابل ، تحاول جول أن تقنع أختها آني وحببها فيل ، واللذان تقوم بعض الأعراض الجسدية بالإضافة إلي عدوان كليهما علي الآخر بكبت مشاعر الغضب والإحباط التي تفور في نفسيهما ، بأن ينتقما بعنف من الرؤساء الذين يروننا جميعا كمجرد أشياء ولا يلاحظوننا إلا إذا تعرضنا للأذى " ، ومع ظهور زوج جول السابق تيري في نهاية المسرحية وهو الشيوعي المخلص الذي يقوم الآن برعاية طفلهما ، يطفو علي السطح الصراع بين التحكم ، أو بالأحرى التحكم الذاتي المرتبط بالحركة الثورية وبين الفوضوية الموائية للعنف الذي يميز الرغبة الإنسانية :

جول كيف حال حياتك الجنسية هذه الأيام

تيري : علي الهامش .

جول : نعم كما أن العنف علي الهامش

تيري: نعم إذا أحببت . إن كليهما يشيطان الذهن على العمل الواجب القيام به . إنهما ثانويان يسببان الارتباك .

جول : يجب أن توليه مزيدا من العناية .

تيري : بل يجب أن يأخذ حيزاً أقل من اهتمامي .

وتتبدى أمثلة أخرى للقمع في الرنط الشاذ بين كاريكاتير منزل ماري الأبيض بالوميض النمطي المنبعث من المعطف المتسخ الذي بقي من المطر . وطبقا لمثال من هذه الأمثلة فإن " الخدمات العامة يجب أن تجبر العامة " علي اتباع الفضيلة ، بينما يرى مثال آخر أن " خدمة الانسان لداته من الناحية الجنسية قد تعني أنه يستخدم القوة " .

ونرى عانسا عجوزا يساورها القلق تتجول بين التلال بحثا عن مكان للقاء جنسي كانت قد رفضته منذ زمن بعيد . وعندما تسألها جول عما ستفعله بالمتفجرات - وذلك

في إشارة واضحة لمواضيع الانفجار والنشوة الجنسية وتدمير الذات ، وهي المواضيع التي جابت أطراف المسرحية - ترد العجوز سألقيها - سألقيها - لا سأمسكها جيدا (هنا تضع يدا ما على عضوها التناسلي) أخيرا . وبعد ذلك نرى فيل ، وهو الذي حاول مرة أن يطارح جول الغرام والذي ما يزال يرغب فيها ، يتجاوب مع حثها إياه " لقول لا " للنظام ، ويلقى مزيدا من الوقود علي النار وهي منحنية ناحيتها . ويتقابل الدافع لرؤية كيف تحترق الأشياء مع العنف البارد الجبار الذي يمثله تيري ويدافع عنه والذي سيدفعه ، كما تقول جول أن يغتصب فقط عندما يصدر له الأمر بذلك ؛ ولكن عندما يؤمر فإنه ، يقوم بهذا الفعل كاملا .

إن المسرحية تقاوم الاستنتاجات تماما كما تقاوم اتساق الشكل المسرحي . وهي تعرض أيضا العنف الشخصي والسياسي في علاقة واحدة لكنها أبدا لا تسوى بينهما . بما ان هذين الشكلين من العنف ليسا دائمي الارتباط بالجنس (الذكر والانثي) ومثل العاصفة التي تغطي علي ضوء الشمس حيث تجري أغلب أحداث القصة ، فإن ثورة العنف تتفجر في كل الشخصيات ؛ في المواجهات الأيدلوجية والجنسية والأسرية . وبالرغم من أن وجود جول هو الذي تسبب في ظهور بعض هذه المواجهة فإنها ليست البطلة ، فالمسرحية نفسها هي دراما عن الحاجة لإيجاد حل غير نمط الحدث التراجيدي لآلام العالم النفسية والمادية . وفي اللحظات الأخيرة من المسرحية ، نجدها هي وتيري ، الذي يرتدي ملابس حداد ، يتحدثان عن الموت والذوبان المحتميان كما يتحدثان عن حادثة قتل كلب في الطريق والأزمة القلبية التي يتعرض لها رجل هرم . إنها لن تعود بدورها كأم لكن على أية حال ، فإن تيري قد أخذ مكانها وهما هذه الليلة على الأقل سيكونا حبيبين ولا خصمين ، وفي مسرحية تجيش أحداثها بالمشاهد العنيفة ولكنها تفتقر في الوقت ذاته إلى ما يعرف عادة بالحدث الدرامي ، نجد أن النهاية التي تأتي في صمت وسكون يمكن أن تترجم علي أنها تشير ، كما في نهاية " هاملت الآله أو " ثورة في كليفلاند " إلى الهزيمة للمثل الثورية . ولكنهما يجلسان ملتحفين السماء

بينما يبعث ضوء الشمس دفئا في جسديهما بجانب شاطئ البحر غير المستقر على حال والذي ينبض بالحياة إنهما لا يريان نفسيهما كضحتين للتاريخ ولكن التغيرات التي مرا بها ، و " التفجير البطيء " لعلاقات شخصية حادة بالأدوار الجنسية المتبادلة تجبرهما على السؤال عن ماهية أفضل عمل يمكن أن يقوم بتغيير العالم .

إن مسرحية (الاعتراض على الجنس والعنف) تترك للمشاهد في النهاية كلا من السؤال والجواب وتعتقد جوليا كريستيفا julia kristiva أنه (منذ ظهور المذهب النسائي إلى حيز الوجود ، وظهور النشاط السياسي لنساء متميزات ينظر إليهن على أنهن متحررات بشكل أو بآخر ، قد اتخذ هذا المذهب شكل القتل والمؤامرة والجريمة ، ومع ذلك تقوم كريستيفا بتتبع نوع من الاستثمار المضاد Counter- in- vestment الشرير والمجنون والذي يتسم بالتضحية للعنف الذي يمارسه الرجال في هذه النماذج (٥٣) .

إذا ما كان النموذج الأصلي للاعتقاد في المادة النقية الجيدة ، وهي أمثلة اليوتيبات ، هو الاعتقاد في القدرة علي فعل كل شيء للأم التي تجمع بين الصفات العالمية والشمولية والقدم بدون أي إحباط أو انفصال أو رمزية تنتج هذا الانفصال (أو بمعنى آخر ، بدون إخصاء Castration) فهنا يصبح واضحا أننا لن نستطيع أن ننزع فتيل العنف الذي غذاه الاستثمار المضاد الضروري لتنفيذ هذا الوهم ، إلا إذا قام المرء بتحدي أسطورة الأم العتية بهذه (٥٤) .

وتتناول المسرحيات التي تمت دراستها بدرجات متفاوتة العلاقة بين " رهبة السلطة والإرهاب كرهبة في الاستيلاء علي السلطة " في سياق الرمزية المتعلقة بالأم . إن الجميع يقوم بإجراء نوع من التحليل " لإمكانات الضحية والجلاد وهي الإمكانيات التي تميز كل شخصية منهما ، كما أنها تميز كل موضوع وكل جنس " . ومن ثم ، تسهم هذه الإمكانيات جزئيا فيما تصفه كريستيفا بأنه نزاع الصفة الدرامية (للمعركة المصيرية) بين المجموعات المنافسة وبالتالي بين الجنسين ، الذكر والأنثى " (٥٥) وهنا يكمن

"الأجون" (Agon) المنافسة بالمعنى الإغريقي وهو الذي قام بإبداع الشكل المسرحي والثقافي عبر جل التاريخ الإنساني . وفي خلال عملية الإبداع هذه ، يتحرك الجميع ، على الأقل إلى حد ما ، في اتجاه التجربة المسرحية ، حتي لو كان هذا التحرك يحدث من خلال رفضهم للمذهب الطبيعي كشكل كاف لرسم عالم حيث دائما ما تثار الأسئلة حول ما هو " طبيعي " . وقد يكون الإرهاب هو التعبير المعاصر للمفهوم القديم " الحرب حتي الموت " ، ولكن الإرهاب يصبح أيضا في الدراما المعاصرة مجالا لتحدي الأسس التي بنيت عليها مثل هذه الاساطير . إن القنبلة التي في عربة الطفل قد انفجرت بالفعل وبشرع المسرح الآن في تسجيل تأثير هذا الانفجار.

Chapter 1

1. Max Horkheimer and Theodor Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, trans. John Cumming (New York : Herder and Herder, 1972), 217.
2. Paul Wilkinson, *Political Terrorism* (New York : John Wiley & Sons, 1974), 36-11.
3. Lacey Baldwin Smith, *Treason in Tudor England : Politics and Paranoia* (Princeton : Princeton : University press, 1986), 161, 163.
4. *Ibid.*, 65, 78, 82.
5. Lacey Baldwin Smith, 'English Treason Trials and Confessions in the Sixteenth Century' in *The Elizabethan Age*, ed. David L. Stevenson (Greenwich, Conn : Fawcett, 1967).
6. Albert Camus, *The Rebel*, trans. Anthony Bower (New York : Vintage, 1958), 177-80.
7. Clifford Leech, *Christopher Marlowe : poet for the Stage* (New York : AMS Press, 1986), 170.
8. Henry VI, part II 4, 2 : in *The Complete Works of William Shakespeare* (London : Octopus press, 1982), 535.
9. Ronald Paulson, *Representations of Revolution (1789-1820)* (New Haven : Yale, 1983), 21.
10. Henry VI, part II, 4, 8, 539, 5, 2, 544.
11. *Ibid.*, 4, 2, 537.
12. *Ibid.*, 4, 7, 539.
13. Elie Halevy, *The Era of Tyrannies*, trans. R. K. Webb (New York : New York University, 1966), 266.
14. Richard III, 3, 5-6, 594.
15. Gerald Gould, *Irony and Satire in Henry V' in Shakespeare: Henry V : A Casebook* (Nashville : Aurora, 1970), 81.
16. Smith, *Treason In Tudor England*, 164.
17. Jean Starobinski, *1789: The Emblems of Reason*, trans. Denise Elliot and Jackson Matthews (New York : Pantheon, 1962), 5.
18. John Wilson Croker, *Essays on the Early period of the French Revolution*, (New York : AMS press, 1970), 553-4.
19. *Ibid.*, 528.
20. Lynn Hunt, *politics, Culture and Class in the French Revolution* (Berkeley : University of California, 1982), 46.
21. Christopher Hibbert, *The Days of the French Revolution* (New

Yok : Morrow Quill, 1981), 274.

22. Croker, *op. cit.*, 569.

23. Alain Monestier, ed. *Le Fait divers* (Paris : Edition de la R'eunion des mus'ees nationaux, 1982), 42-9.

24. Georg Buchner, *Danton's Death in The Plaus of Georg Buchner*, trans. Victor price (Oxford : Oxford University press, 1971), 10-11.

25. William C. Reeve, *Georg Buchner* (New York : Ungar, 1979),

26. *Ibid.*, 10.

27. *The Trilogy*, trans. Harold B. Segel (New York : Dutton., 1969), 243, 260, 244, 243. 253.

28. David Rousset, *The Other Kingdom*, trans. Ramon Guthrie (New York : Revnal and Hitchcock, 1947), 111, 165-6.

29. *The Origins of Totalitarianism* (Cleveland : Meridian, 1967), 355.

30. Avril Pyman, *The Life of Aleksandr Blok, Vol. II, The Release of Harmony 1920-1921* (Oxford: Oxford University press, 1980), 333-40.

31. Robert C. Elliott, *The Shape of Utopia : Studies in a Literary Genre* (Chicago : University of Chicago press, 1970), 90-I.

32. Arendt, *op. cit.*, 477.

33. *Year One of the Russian Revoition*, trans and ed. peter Sedgewick (Chicago : Holt, Rhinehart and winston, 1972), 290.

34. *The Anonymous Work in Twentieth - Century Polish Avant-Garde Drama*, ed Daniel Gerould (Ithaca : Comell, 1977), 150, 149.

35. *Mystery - Bouffe in Vladimir Mayakovsky, The Complete plays of Vladimir Mayakovsky*, trans. Guy Daniels (New York : Simon and Shuster, 1971), 81 - 2.

36. Joseph de Maistre, *Works*, selected and translated by Jack Lively (New York : Macmillan, 1965), 192.

37. *The Hangman in P'ar Lagerkvist, Modern The Plays and an Essay*, trans. Thomas R. Buckman (University of Nebraska, 1966), 186.

38. *Ibid.*, 189.

39. *Ibid.*, 202.

40. *The Dantan Case in The Danton Case : Thermidor - Two Plays*, trans. Boleslaw Taborski (Evanston : Northwestern University, 1989), 59.

41. *Ibid.*, 155.

42. *Ibid.*, 209.

43. *The Defeat*, trans. J. B. C. Watkins in *Modern Scandanavian Thea-*

tre, ed- Robert W. Corrigan (New York : Macmillan 1967), 389.

44. Ibid., 360.

45. Ibid., 361.

46. The Days of the Commune, trans . Chris Bahr and Armo Reinfrank (London : Eyre Methuen, 1978), 74.

47. The Defeat, 356, - 7.

Chapter 2

1. **The Critical Writings of James Joyce (New York : The Viking Press, 1959), 143 - 4.**
2. **See Richard E. Rubenstein, Alchemists of Revolution : Terrorism in the Modern World (London : Taurus Books, 1987), 54 ff. Rubenstein defines terrorism as acts of small - group violence for which arguable claims of mass representation can be made. Ibid., 31.**
3. **The definitive account of the Stammheim trial is given by Stefan Aust, The Baader - Meinhof Group, trans. Anthea Bell (London : The Bodley Head, 1987), 295ff. The courtroom was built from prefabricated Parts in a Potato field adjacent to the prison.**
4. **Ibid., 425ff.**
5. **Ibid., 427ff.**
6. **Robin Erica Wagner-Pacifici, The Moro Morality Play: Terrorism as Social Drama (Chicago : University of Chicago Press, 1986).**
7. **Ibid., 7ff.**
8. **Ibid., 231ff.**

Chapter 3

1. See *La Repubblica*, 28 April 1988, 2.
2. See, for instance, Alex P. Schnid and Janny de Graaf, *Violence as Communication : Insurgent Terrorism and the Western News Media* (London : Sage, 1982) or Franco Ferrarotti, *L'Ipnosi della violenza* (Milano : Rizzole, 1980).
3. This is a summary of Franco Ferrarotti's argument, in 'Quale il ruolo dei mass media verso il terrorismo' in *Terrorismo Internazionale* (Rome : Adnkronos, 1987). Ferrarotti was one of the main advocates of the total information blackout during the Moro Affair.
4. I have in mind the terrorism which has developed in the last years in Lebanon, Ethiopia and Chad. The Kidnappings of technicians, engineers and other 'unimportant' People are rarely reported since the governments concerned either enter into secret negotiations With the terrorists or are unwilling to negotiate at all (i.e. to Protect their citizens). The Publicity is obviously undesirable in both cases. Yet there is no sign that this Kind of 'invisible' terrorism will soon come to a halt. On the other hand' David Rapaport, for instance, argues that religious terrorism rejects Publicity. Since religious terrorists communicate with the deity, not with secular Power, they despise attention. see Rapaport, 'Terrorism in Three Religious Traditions' *American Political Science Review* 78, no. 3 (September 1984) :660-678.
5. This is an excerpt from Guy Debord's *Spectacular Society* published in 1967 and on, of the mandatory readings in 1968 . It is quoted according to ' Il nuovo dittatore , lo stato - spettacolo in l ' *espresso* ; supplement to . 3 (25) j anuary 1988 : 62-3.
6. See Luigi Allegri, *Teatro spettacolo nel Medioeuo* (Milano : Biblioteca Universale Rizzoli, 1988).
7. See Michael D. Bristol, *Carnival in Theatre* (New York : Methuen, 1985) and Michail Bachtin *L'ocvrc de Francois Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* (Paris : Gallimard, 1965).
8. See Yves M. Berc'e, *Festa e rivotta* (Cosenza:Pellegrini editore, 1985).
9. Rapaport, op. cit., 660.
10. Phil Cerny, 'Non-Terrorism and the Politics of Repressive Tolerance' in Phil Cerny, ed., *Social Movements and Protests in France*

(London : Frances Pinter, 1982), 94-5.

11. *Ibid.*, 94.

12. See Hannah Arendt, *The Human Condition* (Garden City, NY : Doubleday & Co., 1959).

13. See, for Germany, *Analysen Zum Terrorismus* (Opladen : West-deutscher Verlag, 1981-1984) and, for Italy, Nando dalla Chiesa, 'Sessantotto e terrorismo' in *Il Mulino*, Bologna, no. 273 (January / February, 1981) : 53-95.

14. See Jean-Paul Sartre, *Sartre in the Seventies* (London : Andre Deutsch Ltd., 1978).

15. See Herbert Marcuse, *Counterrevolution and Revolt* (Boston : Beacon Press, 1972).

16. Renato Curcio, 'La cultura come meccanismo di produzione, circolazione e fissazione dell' informazione extragenetica' *Corrispondenza internazionale*, Rome, nos. 20-2 (July 1981-February 1982):100.

17. The only study known to me is Donatella della Porta and Sidney Tarrow, 'Unwanted Children' *European Journal of Political Research*, 14, nos. 5-6 (1986).

18. Michael Bommi Baumann, *Terror or Love* (New York: Grove, 1977).

19. 'Counter-community' is a term used by Ronald Tiersky to explain the persistence of sect-like Communist Parties in Western Europe. See R. Tiersky, *Ordinary Stalinism* (Boston: Allen Unwin, 1985).

20. The Meinhof photograph evidently served as an inspiration for Heinrich Boll in *The Lost Honour of Katharine Blum* (Harmondsworth : Penguin, 1975).

21. In 1977, huge protests preceded the funerals of Stammheim prisoners in Stuttgart. The Mayor of Stuttgart had to intervene and protect the rights of citizens - terrorists or nonterrorists - to be buried according to their last wishes and the desires of their families.

22. 'Those who die for Ireland have no need of prayer' is one of the IRA's slogans.

23. For an excellent analysis of Italian post-war spectacularity see Piero Leone *Lo spettacolo della politica* (Cosenza : Editoriale Bios, 1987). Leone's Position is that a)spectacularity is neither 'bad' nor 'good' but necessary for the modern state and b) that Italy as a state has only recently - acquired spectacularity. In other words, Leone is also of the opinion that the Italian state lacked spectacularity in the

period in which we are interested - the second half of the seventies.

24. Cerny, op. cit, 95.

25. See Alain Hamon and Jean-Charles Marchand, *Action directe* (Paris : Seuil, 1986).

26. Phil Cerny stated that there was no real terrorism in France throughout the seventies and that the groups which existed were, rather, 'pseudo-terrorist' (op. cit, 115).

27. Unless forced to, as in the case of Klaus Croissant, defence lawyer of the Baader- Meinhof group, whose extradition to Germany provoked mass protests in France.

28. This statement published by *Le Monde* in the days of the stammheim Affair, October 1977, created a diplomatic scandal between Germany and France.

29. Italian workers were neither thrilled with the government of 'national solidarity' formed after the Moro kidnapping, nor extremely sympathetic about Moro's personal tragedy. See Erica Robin Wagner-Pacifici, *The Moro Morality Play : Terrorism as Social Drama* (Chicago: University of Chicago Press, 1986).

30. Debord, op. cit., 95.

Chapter 4

1. Walter Laqueur, *Terrorism* (London : Weidenfeld & Nicholson, 1977), 5n.
2. David Miller, ed., *The Blackwell Encycopaedia of Political Thought* (Oxford : Blackwell Reference, 1987), 514.
3. *The Robbers*, act 2, sc. 2.
4. See Laqueur, *op. cit.*, 22.
5. *The Robbers*, act 2, sc. 3.
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*
8. See Michael Patterson, *The Revolution in German Theatre* (London: Routledge, 1981), 88f.
9. Erwin Piscator, *The Political Theatre*, trans. Hugh Rorrison (London, 1980), 128-9.
10. 8 Uhr Abendblatt, Berlin, 13 September 1926.
11. Hugh Rorrison, 'Piscator directs Schiller's *'Die Rauber'* at the Staatliches Schauspielhaus, Berlin', *Regie in Dokumentation, Forschung und Lehre* (Salzburg, 1975). All quotations from Piscator's prompt-book are taken from this article.
12. Bernhard Diebold, 'Death of the Classics', *Frankfurter Zeitung*, 2 July 1929, cited in *The Political Theatre*, 131-2.
13. *The Measures Taken* (1937/8 version in *Collected Works*), sc. 8.
14. *The Political Theatre*, 134.
15. Bertolt Brecht, 'Die Übernahme des burgerlichen Theaters', *Schriften zum Theater*, 3:121.
16. Ernest Schumacher, *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933* (Berlin, 1955), 136.
17. Cited in Eric Bentley, *The Playwright as Thinker : A study of Drama in Modern Times* (New Youk, 1946), 232. [Slightly adapted.]
18. John Peter, *Vladimir's Carrot. Modern Drama and the Modern Imagination* (London, 1987), 287.
19. It is true that *The Days of the Commune*, at the very end of Brecht's career, debates the problem of preserving the fruits of revolution through force, but this hardly the same as an analysis of what one would normally term terrorism.

Chapter 5

1. See Eberhard Lammert, 'Das expressionistische Verkündigungsdrama', in Hans Steffen, ed., *Der deutsche Expressionismus : Formen und Gestalten* (Gottingen, 1970).
2. See Albert Soergel, *Dichtung und Dichter der Zeit. Neue Folge : Im Banne des Expressionismus* (Leipzig, 1927), 796.
3. Walter H. Sokel, *Anthology of German Expressionist Drama* (New York, 1963), xx.
4. *Ibid.*, xxi.
5. See Gerhard P. Knapp, *Die Literatur des deutschen Expressionismus : Einführung, Bestandsaufnahme, Kritik* (Munich, 1979), 30, 35.
6. Cited by Richard Sheppard in 'German Expressionism', in Malcolm Bradbury and James MacFarlane, eds., *Modernism* (Harmondsworth : Penguin, 1978), 281.

Chapter 6

1. The epigraphs are from the following texts : Jean Paul Sartre, 'Forgers of Myth', in *Sartre on Theatre* (New York : Random House', 1976), 39., Jan Kott, *The Theater of Essence* (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1984), 209-10. Sartre's play was *Bariona or Son of Thunder*, trans. Richard McLearn, in *The Writings of Jean-Paul Sartre*, eds. Michel Contat and Michel Rybalka (Evanston, Ill : Northwestern University Press, 1974), Vol. II.
2. Marketa Goetz-Stankiewicz, *The Silenced Theatre : Czech playwrights Without a Stage* (Toronto : University of Toronto press, 1979), 67. The performance was in Homi Pocernice on 1 November 1975. Havel himself has been imprisoned a number of times for his activity with Charter 77, most recently in January 1989.
3. John Tagliabue, *New York Times*, 14 June 1988, Section B, 1-2. The examples of Fydrych and Havel are taken from only a small geographic area. For examples from Argentina see John Simpson and Jana Bennett, *The Disappeared and the Mothers of the Plaza* (New York : St . Martin's Press, 1985), chs. 1, 12. From New Dehli comes a report of the beating death of Safdar Hashmi, director of a street theatre troupe, who was set upon by a mob for refusing to stop a performance supporting a candidate in a local election. Sanjoy Hazarika, *New York Times*, 4 January 1989, Section A, 1, 5.
4. Khrushchev's 'secret speech' denouncing Stalin's personality cult and excesses occurred at the 20th Party Congress, 24-25 February 1956. The performance Kott describes took place in late September, 1956. He called his review 'Hamlet after the xxth Congress' *The Theater of Essence*, 210.
5. Walter Laqueur, *The Age of Terrorism* (Bo'ston : Little, Brown, 1987), 146.
6. Ulrich K. Preuss, 'Legal Representations of Terrorism' Paper presented at the conference *Talking Terrorism : Ideologies and Paradigms in a Postmodern World*, February 1988, at Stanford University, Palo Alto, California. Passages paraphrased and quoted are from the unpublished typescript, 5-7.
7. Suzanne Cowan gives the figures of 12. Killed and 88 wounded . Dario Fo, *Politics and Satire : An Introduction to Accidental Death of an Anarchist* *Theater 10* (Spring, 1979): 9-10. Tony Mitchell gives

the figures of 17 Killed and 100 wounded. Dario Fo : People's Court Jester (London : Methuen, 1984), 59.

8. Mitchell describes the 'strategy of tension' as one, in which 'the new Christian Democrat government, having deposed the centre-left coalition, tried to crack down on the left and dissipate its forces.' Court Jester, 59.

9. Quoted by Mitchell from P. 111 of the unpublished Ms of his translation of the play in Court Jester, 59. The 'comrades' in question, according to Eugene van Erverr were Pinelli's lawyers, who 'decided to collaborate closely on the project : the lawyers would go to court in the mornings and report to Fo in the early afternoon, The playwright would then incorporate the latest findings in the evening's performance even before the newspapers got hold of the information. In this way, the play continued to develop over the eight-year period that it took the Italian legal system to condemn the three fascists who were really responsible for the bank bombing 'Radical People's Theatre (Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1988), 135.

10. Dario Fo, Introduction, Accidental Death of an Archist, trans. Gillian Hanna, adapted by Gavin Richards (London : Pluto Press, 1980), iii. Henceforth cited as Fo, Introd.

11. Fo, Introd., iii.

12. Fo, Introd., iv.

13. Mitchell, Court Jester, 65.

14. Fo, Introd., iv., Mitchell, Court Jester, 63.

15. Ronald Harwood, The Deliberate Death of a polish Priest (New York : Applause Theatre Book Pub., 1985).

16. Adam Michnik, Letters from Prison and Other Essays, trans. Maya Latynski (Berkeley: University of California Press, 1985), 76-99.

17. Dennis Walder, Athol Fugard, Grove Press Modern Dramatists, ser. eds. Bruce King and Adele King (New York : Grove Press, 1985), 77.

18. Athol Eugard, Introduction, Statements, including Sizwe Bqnsi is Dead and The Island by Athol Fugard, John Kani, and Winston Nto-shona, and Statements After an Arrest Under the Immorality Act by Athol Fugard (New York : Theatre Communications Group, 1986), xi. For Fugard's comments on the evolution of the plays, see Notebooks : 1960-1977. ed. Mary Benson (London : Faber and Faber, 1983), 184-203, passim.

19. Athol Fugard, *Statements After an Arrest*, 105.
20. *Statements After an Arrest*, 108.
21. That my response is not unique is confirmed by Russell Vandenburg, who makes a similar point in nearly identical terms. See *Truths the Hand Can Touch : The Theatre of Athol Fugard* (New York : Theatre Communications Group, 1985), 139.
22. Quoted by Robert C. Holub in *Reception Theory : A Critical Introduction* (London : Methuen, 1984), 116. Double.

Chapter 7

1. For an attempt to systematise these objections, see Raymond Ruyer, *L'Utopie et les utopies* (Paris, 1950), 55-113. Also, George Kateb seeks to refute them in *Utopia and Its Enemies* (New York, 1963).
 2. Cf. Gert Ueding, ed., *Literatur ist Utopie* (Frankfurt, 1978); Klaus L. Berghahn and Hans U. Seeber, eds., *Literarische Utopie von Morus zur Gegenwart* (Koningsheim, 1983); Peer Alexander and Robert Gill, eds., *Utopias* (London, 1984).
 3. Cf. Irwing Howe, ed., *1984 Revisited* (New York, 1983).
 4. Described by Norman Cohn in *The Pursuit of Millennium* (1975); rev. ed. (London, 1979).
 5. Cf. Vojin Dimitrijevic, *Terorizam* (Belgrade, 1982), 149-70.
 6. Slobodan Drakulic, Mirjana Oklobdzija and Claudio venza, *Gradska gerila u Italiji* (Rijeka, 1983), 43-68.
 7. Cf. Andrej Inkret, 'Revolucija na odru' Milo za drago (Ljubljana, 1978), 14-18.
 8. There is an unpublished English translation of the play by Leslie Soule.
 9. Cf. R. J. Nelson, *Play Within Play* (New Haven, 1958) and Manfred Schmeling, *Metatheatre et intertexte, Aspects du theatre dans le theatre*, *Archives des lettres modernes* 204 (Paris, 1982).
 10. This led to the decision by some of the prominent Slovenian theatre directors to boycott the Slovenian Popular Theatre (SNG), the central institution of national culture in Slovenia. The boycott lasted for several years.
 11. A. Inkret, 'Silovit teater', op. cit., 188-90.
 12. Jan Kott, 'Das Ende des unmoglichen Teaters' *Theater Heute*, annual Theater 1980, 138 passim.
 13. This was for the first time publicly acknowledged by Vladimir Dedijer, in *Izgubljena bitka J. V. Staljina* (Stalin's Lost Battle) (Sarajevo, 1969), 416-21.
 14. See Laszlo Vogel, *Mogucnost i nemogucnost tragicnog*, Borba Dusana Jovanovic aza moderne dramske forme, in *Abrahamov noz* (Zagreb, 1987), 53-70
- The Plays of Dusan Jovanovic
15. The first intended production (in the National Theatre, Belgrade)

was cancelled at dress rehearsal, subsequently never to open. Subsequent professional productions (in Celje, Sarajevo and Zagreb, and later in Skopje) all stirred a great deal of controversy and provoked some officially inspired rebukes and polemics. Cf. D. Klaic, 'Obsessed with politics', *Scena*, English issue 9(1986): 7-19.

16. Similarity with Orwell's *Animal Farm* is obvious, but superficial. Cf. *Veget*, op. cit., 68-70.

17. Cf. Svetislav Jovanov, 'Povratak Bobija Watsona, ill: demokratizam u kavezu', *Rajski trouci* (Belgrade, 1987), 93-107.

18. Especially in the KPGT production of the play, directed by Ljubisa Ristic in Split in the summer 1983, where the puzzle of the future is reclaimed by an innocent six-year-old girl who calls it 'a military secret'.

19. As, for instance, in Aristophanes' *Birds* or *The Women in the Assembly*.

20. The Soothsayer still (in March 1989) awaits its first production, to be directed by Ljubisa Ristic, in the National Theater Subotica.

21. 'Comrades, count on your grandsons, they will be your true sons', says Crazy Vava in a monologue towards the end of scene III, 8 of Jovanovic's *The Liberation of Skopje* (*Oslobodjenje Skopja* (Zagreb, 1977), 68).

Plays by Dusan Jovanovic, discussed above:

Norci (Maribor, 1970). *Igrate tumor u glavi ali onesnazenje zraka* (Maribor, 1972); in *Serbocroat in Oslobodjenje Skopja i druge drame*, trans. N. Toplak (Zagreb, 1981).

Karamazovi (in *Serbocroat*), trans. R. Njegus (Belgrade, 1984).

English translation by Gelge Mitrevski in *Zagreb Theater Company/ KPGT American Tour Program* (Ljubljana and New York, 1982).

Vojaska skriunost in Maske (Ljubljana, 1984). In *Serbocroat*:

Vojna taina, trans. G. Janjusevic (Belgrade, 1983).

Iasnovidka ali Dan mrtvih (Celovec, 1988). In *Serbocroat* (trans. G. Janjusevic) : 'Vidovnica ili Dan mrtvih', *Knjizevne novine* 752 (1988). Also in German as 'Die Hellseherin', trans. K D. Olof, in *YU Fest '88 National Theater Subotica* (Subotica, 1988).

Zid, jezero (in *Serbocroat*, trans. J. Osti) in *Scena* 1 (1989).

Chapter 8

1. Howard Brenton, *A Sky Blue Life : Scenes after Maxim Gorki*, in *Three Plays*, ed. and with an introduction by John Bull (Sheffield : Sheffield Academic Press, 1989).
2. Howard Brenton, *Bloody Poetry* (London : Methuen, 1985).
3. Howard Brenton, *Christie in Love*, in *Plays : One* (London : Methuen, 1986). This volume also contains *Magnificence*, *The Churchill Play*, *Weapons of Happiness*, *Epsom Downs* and *Sore Throats*.
4. The Key Situationist text is Guy Debord, *La Societe du Spectacle*; a good translation is that produced in Detroit by the Black and Red Printing Cooperative, 1970.
5. Neither 'Fruit' nor 'Skin Flicker' is published. I am grateful to Howard Brenton for allowing me access to typescripts.
6. Quoted in Peter Ansorge, 'Underground Explorations No. 1: Portable Playwrights', *Plays and players* 19, no. 5 (February 1972):18.
7. Taken from Brenton's typescript.
8. E. P. Thompson, quoted by Brenton in his Preface to *Plays : One*.
9. John Bull, *New British Political Dramatists* (London : Macmillan, 1984), 25.
10. Quoted by Bull, *op. cit.*, 4.
11. Brenton, Preface to *Plays : One*.
12. Brenton, interview with Ronald Hayman, *New Review* 3, no. 29 (1976) :57.
13. Bull, *op. cit.*, 50.
14. Brenton, quoted in Catherine Itzin and Simon Trussler, 'Petrol Bombs Through the Proscenium Arch', *Theatre Quarterly* 5, no. 17 (1975) : 18.
15. Georg Buchner, *Danton's Death*, adapted by Howard Brenton from a translation by Jane Fry (London : Methuen, 1982).
16. Howard Brenton, *Thirteenth Night. A dream play* (London : Methuen, 1981).
17. Howard Brenton, *The Romans in Britain* (London : Methuen, 1980).

Chapter 9

1. Magnificence (London : Eyre Methuen, 1980), 42.
2. Ibid., 70.
3. See David Ian Rabey, Howard Barker : Politics and Desire (London:Macmillan, 1989),3.
4. Real Dreams (London : Faber &Faber, 1987), 16.
5. Ibid., 29. .
6. Ibid., 31.
7. Ibid., 53
8. The Worlds (London : eyre Methuen, 1980), 19.
9. Ibid., 25.
10. Ibid., 39.
11. Ibid., 83-4.
12. Rat in the Skull (London : Methuen, 1984), 9.
13. Ibid., 13.
14. Ibid., 23.
15. Ibid., 32
16. Credentials of a Sympathiser (London : Calder, 1980), 74, 80.
17. Ibid., 81.

Chapter 10

1. Monique Wittig, *The Guerilleres*, trans. David Le Vay (London : Picador, 1972), 90.

2. H'el'ene Cixous, 'Sorties', in H'el'ene Cixous and Catherine Clement, *The Newly-Born Woman* trans. Betsy Wing, *Theory and History of Literature*, Vol. 24 (Manchester : Manchester University Press, 1986), 83.

See Anthony Wilden, *Man and Woman, War and Peace : The Strategist's Companion* (London : Routledge Kegan Paul, 1987).

4. Sharon Macdonald, Pat Holden, and Shirley Ardener, eds., *Images of Women in War and Peace : Cross-Cultural and Historical Perspectives* (London : Macmillan in association with Oxford University Women's Studies Committee, 1987), 21. See also Nancy Huston, 'The Matrix of War : Mothers and Heroes', in Susan Rusan Rubin Suleiman, ed., *The Female Body in Western Culture : Contemporary Perspectives* (Cambridge, Mass : Harvard University Press, 1985), 119-36.

5. According to Stephen Segaller, *Invisible Armies : Terrorism into the 1990s* (London : Michael Joseph, 1986), 11, terrorism is not war because it is not subject to conventions, whilst for Andrew C. Janos, 'Authority and violence : The Political Framework of Internal War', in Harry Eckstein, ed., *Internal War : Problems and approaches* (New York : Free Press, 1964), 130-41, it is akin to military force as a means of transferring authority (132). In Paul Wilkinson's view it is a 'special form of clandestine, undeclared...warfare waged without any humanitarian restraints or rules' see 'Terrorism versus Liberal Democracy : The Problem of Response', in William Gutteridge, ed., *The New Terrorism* (London : Institute for the Study of Conflict, 1986), 3. Klaus Wasmund, in 'The Political Socialization of West German Terrorists', in Peter H. Merkl, ed., *Political Violence and Terror : Motifs and Motivations* (London and Berkeley : University of California Press, 1986), 191-228, notes the key role played by the terms 'fight', and 'to fight' in the vocabulary of terrorists themselves (216), and according to the psychologist Franco Ferracuti, all terrorism is a form of 'fantasy war' (cited in Merkl, 52).

6. See walter Laqueur, *The Age of Terrorism* (London : Weidenfeld and Nicholson, 1987); Paul Wilkinson and Alisdair Stewart, eds.,

Contemporary Research on Terrorism (Aberdeen : Aberdeen University press, 1987); Wolfgang J. Mommsen and Gerhard Hirschfeld, eds., *Social protest, Violence, and Terror in Nineteenth and Twentieth Century Europe* (London : Macmillan for the German Historical Institute, 1982); Noel O'Sullivan, ed., *Terrorism, Ideology, and Revolution* (Brighton : Harvester, 1986); John Richard Thackrah *Encyclopedia of Terrorism and Political Violence* (London : Routledge Kegan Paul, 1987); Juliet Lodge, *The Threat of Terrorism* (Sussex : Wheatsheaf, 1988). See also Segaller, Eckstein, Gutteridge, and Merkl, cited above.

7. Robin Wagner-Pacifici, *The Moro Morality Play : Terrorism as Social Drama*, (Chicago : University of Chicago Press, 1986), x.

8. Thomas Perry Thornton, 'Terror as Weapon' in Eckstein, 73.

9. Wagner-Pacifici, *passim*.

10. E. V. Walter, *Terror and Resistance : A Study of Political Violence with case Studies of Some Primitive African Communities, Terror and Society 1* (New York : Oxford University Press, 1986), 346.

11. Khachig Tololyan, 'Cultural Narrative and the Motivation of the Terrorist' in David C. Rapoport, ed. *Inside Terrorist Organizations* (London : Frank Cass, 1988), 217.

12. Jerrold Post, cited in Peter H. Merkl, 'Approaches to the Study of Political Violence', in Merkl, 79.

13. Alex P. Schmid and Jenny de Graaf, *Violence as Communication : Insurgent Terrorism and the Western News Media* (London and California: Sage Publications, 1982), 1-2.

14. See, for instance Laqueur, 79-80; Thackrah, 287-8. For studies of women as terrorists see David E. Georges-Abeyie, 'Women as Terrorists', in Laurence Freedman and Yonah Alexander, eds., *Perspectives in Terrorism* (Wilmington, Del.: Scholarly Resources, 1983), 71-4; William Lee Eubank and Leonard Weinberg, 'Italian Women Terrorists', *Terrorism* 9, no. 3 (1987): 241-62; H. H. A. Cooper, 'Women and Terrorism in Contemporary Drama Women as Terrorists' in Freda Adler and Rita James Simon, eds., *The Criminology of Deviant Women* (Boston : Houghton Mifflin, 1979), 150-7; Deborah M. Galvin, 'The

Female Terrorist : A Socio-Psychological Perspective', *Behavioral Sciences and the Law* 1:2 (1983): 19-32

15. See Merkl, 10, 58; F. Gentry Harris, 'Hypothetical Facets or Ingredients of Terrorism', *Terrorism* 3, no. 3/4 (1980) : 340 ff. On the sig-

nificance of masculine 'instrumentalism' see Jessica Benjamin, 'The Bonds of Love: Rational Violence and Erotic Domination', *Feminist Studies* 6, no. 1 (Spring 1980): 144-74, and Deborah Cameron and Elizabeth Frazer, *The Lust to Kill: A Feminist Investigation of Sexual Murder* (London : Polity Press, 1987).

16. Robin Morgan, *The Demon Lover : On the Sexuality of Terrorism* (London : Methuen, 1989), 16, 21, 24, 33, 176-7.

17. Galvin, 21.

18. Cooper, 155.

19. Peter Schlesinger, Graham Murdock and Philip Elliott, *Televising Terrorism: Political Violence in Popular Culture* (London : Comedia, 1983), 93.

20. See Natalie Zemon Davis, 'Women on Top', *Society and Culture in Early Modern France* (London : Polity Press, 1987), 124-51; Klaus Theweleit, *Male Fantasies Vol 1, Women , Floods, Bodies, History*, trans. Stephen Conway with Erica Carter and Chris Turner (London : Polity Press, 1987).

21. See Julian Hilton, *Performance* (London : Macmillan, 1987), 146.

22. See Laura Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Pleasure', *Screen* 16:3 (Autumn 1975); Teresa de Lauretis, 'The Violence of Rhetoric : Considerations on Representation and Gender', in *Technologies of Gender : Essays on Theory, Film, and Fiction* (Blomington and Indianapolis : Indianapolis : Indiana University Press, 1987), 31-50; Helene Cixous, 'Aller a la mer', trans. Barbara Kerslake, *Modern Drama* (December 1984): 546-8; Jay Cantor, 'History as Theater : or Terror and Sacrifice' in *The Space Between : Literature and Politics* (Baltimore and London : Johns Hopkins University Press, 1981), 87-8; Herbert Blau, *Take Up the Bodies: Theater at the Vanishing Point* (Urbana: University of Illinois Press, 1982); Michael Goldman, *The Actor's Freedom: Toward a Theory of Drama* (New York : Viking, 1975); Eugenio Barba, 'Theatre Anthropology', in *Beyond the Floating Islands* (New York : PAJ Publications, 1986), 153-4.

23. See Jonas Barish, *The Anti-Theatrical Prejudice* (Berkeley: University of California Press, 1981); Peggy Phelan, 'Feminist' Theory, Poststructuralism, and Performance', *The Drama Review* 32:1 (Spring 1988): 109-10; Mary Anne Doane, 'Film and the Masquerade - Theorising the Female Spectator', *Screen* 23, no. 3-4 (Sept Oct. 1982): 51; Laurence Senelick, 'Changing Sex in Public : Female Impersonation

as Performance Theatre, *Theater XX*(Spring 1989): 6-11; Ann Herrmann, 'Travesty and Transgression in Shakespeare, Brecht, and Churchill', *Theatre Journal* 41,no. 2 (May 1989): 133-54.

24. Ernst Toller. *Man and the Masses*, in Bernard F. Dukore and Daniel C. Gerould, eds., *Avant-Garde Drama" A Casebook* (New York : Thomas Y. Crowell 1976).

25. Howard Brenton, *Magnificence* (London: Methuen, 1973).

26. Edward Bond, *The Worlds* (London: Methuen, 1976),76.

27. Rene Girard, *Violence and the Sacred*. trans. Pat rick Gregory (Baltimore and London : Johns Hopkins University Press,1977), 127-8, 139-42; Julia Kristeva, 'Women's Tim'e in Nannerl O. Keohane, Michelle Z. Rosaldo and Barbara G. Gelpi, eds., *Feminist Theory: A Critique of Ideology* (Brighton: Harvester,. 1982), 31-54.

28. Kristeva, 47.

29. Rob Richie, 'Out of the North' Introduction to Ron Hutchison, *Rat in the Skull* (London: Methuen, 19), 5.

30. Eilenn Evason. *Hidden Violence* (Belfast: Farset Co-Op Press, 1982). See also Lynda Edgerton, 'Public Protest, Domestic Acquiescence : Women in Northen Ireland' in Rosemary Ridd and Helen Callaway, eds. *Caught up in Conflict : Women's Response to Political Strife* (London:Macmillan in association with the Oxford University Women's Studies Committee, 1986), 61-83; Eilxen Fairweather, Roisin Mcdonough, Melanie McFadgean, *Only the Rivers Run Free: Northern Ireland: The Women's War* (London: Pluto Press, 1984); Margaret Fine-Davie, 'A Society in Transition: Structure and Determinants of Attitudes towards Women in Ireland', *Psychology of Women Quarterly* & no. 2(Winter 1983): 113-32.

31. See Laqueur, 214-36.

32. Laqueur, 79-80; Richard Ned Lebow, 'Sectarian Assassination in Northern Ireland' in John Carson, ed., *Terrorism in Theory and Practice* (Toronto : Atlantic Council of Cana da, 1978), 48.

33. Christina Reid, *Joyriders and Tea in a China Cup: Two Belfast Plays* (London: Methuen, 1987).

34. Laqueur, 175.

35. Anne Devlin, *Naming the Names*, unpublished transcript of radio version, BBC Written Archives, Caversham, Berks., 83. I am grateful to the BBC for permission to quote briefly from this transcript.

36. In Anne Devlin, *Ourselves Alone* (London : Faber and Faber,

1986), 160, 161, 190-91. Page references to *Ourselves Alone* are also from this volume. *Women and Terrorism in Contemporary Drama*

37. W. B. Yeats, 'Remorse for Intemperate Speech' in *The Collected Poems of W. B. Yeats* (London : Macmillan, 1967), 287-8.

38. Heiner Muller, *Hamlet-machine and other Texts for the Stage*, ed. and trans. Carl Weber (New York : Performing Arts Journal, 1984), 50.

39. Io, Ulrike, *Grido and Tomorrow's News* are quoted in the translation by Tony Mitchell, *Gambit* 36, no. 9 (1980): 47-53; *La Madre* from Dario Fo and Franca Rame Workshops at Riverside Studios (London: Red Notes, 1983), i-xviii.

40. See Tony Mitchell *Dario Fo: People's Court Jester* (London: Methuen, 1984); Serena Anderlini, 'Franca Rame: Her Life and Works', *Theater* 17, on. 1 (Winter 1985) :32-9.

41. Anderlini, 33.

42. Workshops, 20.

43. *Ibid.*, 7.

44. David Hirst, *Dario Fo and Franca Rame* (London: Macmillan, 1989), 201; see also Sue-Ellen Case, *Feminism and Theatre* (London: Macmillan, 1988) for the view that there is 'no notion of patriarchy as such in Rame's Marxist-feminist texts', 92.

45. Mitchell, 83; Anderlini, 39.

46. Cixous, 'Sorties', in Cixous and Clement, 110.

47. Bonnie Marranca, 'Despoiled shores: Heiner Muiller's Natural History Lessons', *Performing Arts Journal* 32, no. 11(1988): 22.

48. *Ibid.*, 23.

49. Trevor Griffiths and Jeremy Pikser, *Real Dreams and Revolution in Cleveland* (London: Faber and Faber, 1987). On the Nyack Brinks case see John Castelluci, *The Big Dance: The Untold Story of Kathy Boudin and the Terrorist Family that Committed the Brink's Robbery* (New York : Dodd Mead, 1986); Ellen Frankfurt, *Kathy Boudin and the Dance of death* (New York : Stein and 'Day, 1983).

50. *The Judge's Wife* (BBC 1972) deals with state repression of subversive terrorism and *Willie - The Legion Hall Bombings* is based on transcripts of a Diplock Court trial (in which no jury serves) of a boy accused of terrorism in Northern Ireland. See also *Softcops* (1983).

51. Caryl Churchill, 'Interview', *New Theatre Quarterly* IV, no. 13 (February 1988): 10.

52. In Michelene Wandor, ed., *Plays by Women*, Vol. 4 (London: Methuen, 1985).
53. Kristeva, 41-8.
54. Ibid, 47.
55. Ibid., 52.

محتويات الكتاب

* نبذة عن المشاركين في الكتاب

* تقديم

الجزء الأول : التاريخ والسياق

١- الفصل الأول : الرعب والدولة الحديثة والخيال الدرامي

(دانيال جيرولد)

٢- الفصل الثاني : الإرهاب : دراما اجتماعية وقالب درامي

(جون أور)

٣- الفصل الثالث : العالم المعكوس للمشاهد المثير

استجابات سياسية واجتماعية للإرهاب

(عايدة هوزيك)

٤- الفصل الرابع : مظاهر الإرهاب في أعمال :

بيسكاتور وبرخت

(ميشيل باترسون)

الجزء الثاني : الدراما المعاصرة

٥- الفصل الخامس : نماذج فردية وجماعية للإرهاب

في الدراما التعبيرية الألمانية

(لادو كرايج)

٦- الفصل السادس : إرهاب الدولة وإجراءات الدراما المضادة

(ماري كارين داهل)

**٧- الفصل السابع : المثالية والإرهاب في الدراما المعاصرة
أعمال دوسان يوفانوفيتش**

(دراجان كليك)

٨- الفصل الثامن : السياسة والرعب في مسرحيات هووارد برينتون

(ريتشارد بون)

٩- الفصل التاسع : صور الإرهاب في الدراما البريطانية المعاصرة

(دافيد إيان رابي)

١٠- الفصل العاشر : القنبلة في عربة الطفل :

النساء والإرهاب في الدراما المعاصرة .

(سوزان جرينالج)

عن الرؤية ونسيجها فى "الجزير"

بقلم : سامي خشبه

رئيس الادارة المركزية للمسرح

تماما كما ينبهنا الفكر السياسى الديمقراطى والمستنير إلى أن الإرهاب أصبح هو التهديد الرئيسى الذى يعترض مسيرة السلام الديمقراطية والاستقرار الاجتماعى - الاقتصادى والتنمية، كذلك تسلط الرؤية الدرامية فى مسرحية "الجزير" الضوء على حقيقة إنسانية من الحقائق الرئيسة فى عصرنا : حقيقة أن الإرهاب - الذى يتستر دائما بعقائد رفيعة - يتولى فى نفس الوقت تشويهها وإفسادها حتى تتلاءم مع وسائله ومع أهدافه الحقيقية - هو - أى الإرهاب - العدو الرئيسى لمنظومة القيم التى تقوم عليها الحياة الإنسانية صانعة الحضارة والتى يركن إليها الناس لكى يحولوا حلم الإنسان فى الأمن والتفاهم والتكافل والتعاطف والرخاء إلى حقيقة فعلية يعيشونها ويصنعون على أساسها مستقبلها ويطمثون اليه...

إن "مفردات" حياة الأسرة التى يحتجزها الإرهابى المضلل بواسطة تصور مشوه وفاسد للدين - كما أن سلوكيات هذه الأسرة - حتى وهى رهن الاحتجاز وتحت التهديد بالقتل: هذه المفردات الحياتية والسلوكيات هى ما تجعلها الرؤية الدرامية لمسرحية الجزير - أشبه بشلال متواصل التدفق من الدور الذى يزيح بأضوائه سحابات الظلام الكثيفة التى تغلف عقل الإرهابى ومشاعره:

عند اللحظات الأولى للمسرحية، والإرهابى يراقب مفردات حياة الأسرة وسلوكياتها قبل أن يتحول بالتدريج - عبر الزمان الفنى المسرحى - من المراقبة إلى المشاركة، لقد بدأ بمراقبة الأم (زهرة) وهى توزع زهورها الناضرة الجديدة على "الزهرات" لتملاً، البيت بالبهجة والجمال؛ وراقبها - مستمعا دون جواب - وهى تتحدث عن عزف

الموسيقى على البيانو - الذى توقف فى البيت منذ وفاة الأب، واستمع إليها وهى تتحدث بإكبار زوجها - مهندس السدود النهرية - الذى مات وهو يعمل فى موقعة؛ ثم اشتبك معها فى حوار ساخن حول رعايتها لوالدها المسن المشلول، ولا ينتهى الفصل الأول إلا والارهابى يشارك فى إطعام هذا الجد العاجز بقدر من الحنان والرغبة فى المشاركة فى ممارسة هذه السلوكيات "الحضارية" الانسانية العذبة التى تعنى - ببساطة تلك القيم العميقة والبسيطة معا، قيم حبه الجمال والفن، والتماسك الأسرى والتعاطف بين الأجيال والالتزام بالواجب إزاء المجتمع والتمسك بالحقوق وإكبار العمل كقيمة رئيسية للإنسان..

ومثلما أجبرت الأم (زهرة) الارهابى فى الفصل الأول - وهو يهددها بالمسدس على أن يستمع إلى مناقشتها لتصوره المشوه عن الدين وعن المجتمع، ومثلها أخبرته بأهمية أن تكون عضواً متطوعاً فى جمعية رعاية مرضى الجذام المنبوذين والفقراء؛ فإنه فى الفصل الثانى - يشتبك فى نقاش - يقبله راضياً فيقبل مبدأ المناقشة الحرة المتكافئة مع الابنة - التى كان قد بدأ المسرحية وهو يعتقد أن دراستها للآثار تعد كفراً لأنها تدرس آثار الوطن القديمة؛ وهو أيضاً فى هذا الفصل يستمع إلى ذكريات الجد عن ثورة بلاده الوطنية - قبل جيلين كاملين تلك الثورة التى انتزعت للوطن استقلاله وأعادت إليه كرامته ولأبناء الوطن حقهم فى الحياة الحرة

وتبلغ الرؤية الدرامية ذروتها حين يصل الإرهابى الى المعنى الحقيقى لتجربته مع هذه الأسرة - أو فى الحقيقة لتجربته مع القيم التى تعيش بها هذه الأسرة المصرية القبطية أو العادية، ومع سلوكيات الأسرة فيما بين أعضائها أو بينها - ككل وبين مجتمعنا وعالمها: حين يصل الإرهابى الى المعنى الحقيقى (لتجربته - مع هذه القيم ومع ذلك تلك السلوكيات التى تكون الرؤية الدرامية للمسرحية قادرة أيضاً على أن تكشف لنا عن حقيقة أخرى - من زاوية "تاريخ الدراما" المصرية بشكل خاص، العالم بشكل عام، والدراما الواقعية - التعبيرية بالذات؛ فهذا النوع الدرامى العريق والفنى

ظل طوال أجياله - أو أجيال مبدعيه - يتصدى لأخطر أمراض كل جيل أو لأخطر ما
هدد الحياة فى كل عهد أو مرحلة : أمراض الفقر أو التناحر الطبقي أو تصادم الأجيال
أو الجمود العاطفى أو الانحلال الخلقى: الآن تكشف الرؤية الدرامية فى الجنزير؛ أن
الإرهاب - المستقر بتصورات مشوهة وفاسدة عن العقائد السامية هو المرض الذى يهدد
الآن أسس الحياة الاجتماعية صانعة الحضارة والتقدم والأمل فى المستقبل - للمجتمع
المصرى، وللإنسانية...



بعد فوز "الجزير" بجائزة أفضل عرض مسرحى:
المسرح هو أعظم الفنون .. لكنه ايضا فعل
اجتماعى "الجزير" تأخر عرضها ٤ سنوات
الأخبار ٢٩ فبراير ١٩٩٦
بقلم : محمد سلماوى

** مسرحية محمد سلماوى: "الجزير" التى حققت أعلى الايرادات فى مسرح
الدولة، وامتد عرضها على مسرح السلام بالقاهرة، طوال الموسم الحالى .. حصلت هذا
الأسبوع على جائزة أفضل نص مسرحى لهذا العام فى الجوائز السنوية التى يقدمها
معرض القاهرة الدولى للكتاب.

يقوم فاروق حسنى وزير الثقافة بتسليم شهادة الجائزة لمؤلفها محمد سلماوى فى
حفل خاص يقام يوم الاثنين القادم، بمكتبة القاهرة بالزمالك، كما يسلم شهادات مماثلة
لعشرين كاتباً ومفكراً فازت كتبهم .. كل فى مجاله.

ومحمد سلماوى يكتب للمسرح منذ الستينات فقد عرضت له أول "مسرح ايوارت
التذكارى" بالجامعة الأمريكية بالقاهرة.. وكانت المسرحية باللغة الانجليزية وهى
مسرحية "سأقول لكم جميعاً" وقامت ببطولتها : صوفى ثروت.

وخلال عرض هذه المسرحية كان الكاتب والناقد الأمريكى المعروف روبرت بن وارين
فى زيارة لمصر لالقاء محاضرة بالجامعة الأمريكية، شاهد "سأقول لكم جميعاً" وأعجب
بها وتنبأ بمستقبل كبير لمحمد سلماوى ككاتب مسرحى.

وكانت تلك هى أول شهادة رسمية يحصل عليها من جهة لا تعرفه، وكانت بمثابة

تأكيد شخصى له على ان هناك جدوى مما يكتبه للمسرح.

وقد انقطع محمد سلماوى عن الكتابة للمسرح لسفره للخارج حيث درس مسرح شكسبير بجامعة اوكسفورد، كما حصل على دبلوم الأدب البريطانى الحديث من جامعة برمنجهام.

فوت علينا بكرة يقول محمد سلماوى:

- اننى اعتبر بدايتى الحقيقية فى المسرح فى عام ١٩٨٣، وهى مسرحية (فوت علينا بكرة) التى أخرجها سعد أردش لمسرح الطليعة وكانت بطولة سعاد نصر، فقد حققت هذه المسرحية نجاحا جماهيريا كبيرا.. رغم أنها كانت قميل إلى التجريبية ووصفها النقاد بأنها بداية لمسرح "عبث" جديد، وان كنت أنا شخصا لست متأكدا أن ما أكتبه ينتمى لمسرح العبث.. صحيح اننى استخدم الكثير من "تكتيك" هذه المدرسة المسرحية ولكن للوصول إلى هدف مختلف تماما عما يرمى إليه بيكيت او "اونسكو"، ففى مسرحى أحاول أن أنقل الواقع كما أراه.. وإذا كانت النتيجة هى "العبث".. فقد يكون ذلك لأن واقعنا هو الذى أصبح عبثيا!!

مسرح الدولة هو "الأفضل"

وعن "الجنزير" يقول محمد سلماوى : هى المسرحية الثامنة التى تعرض لى .. وقد نشرت لأول مرة عام ١٩٩٢ وكانت أول عمل فنى يتخذ موضوعها الأساسى من قضية الارهاب، لكن عرضها تأخر أربع سنوات لأسباب خاصة بالقائمين على المسرح فى بلادنا وليست خاصة بى، ولقد عرض على أكثر من مرة أن أقدمها عن طريق القطاع الخاص.. لكنى كنت اعتقد أن المسرح الذى يعالج قضايا المجتمع مكانه الطبيعى هو "مسرح الدولة" وليس المسرح التجارى.

المعالجة مختلفة

ويوضح محمد سلماوى ان المعالجة المسرحية لظاهرة الارهاب تختلف فى "الجنزير" عما قدم فى التلفزيون أو السينما لسببين أولهما أن المسرح فن أكثر عمقا.. فبينما اكتفت المعالجات السابقة بإدانة الإرهاب أو السخرية منه، فإن مسرحية "الجنزير" تحاول مناقشة أسباب هذه الظاهرة على المستوى الفردى وعلى مستوى المجتمع وتحاول تحليلها.

أما السبب الثانى فهو أن المسرح وإن كان فى رأي « هو أعظم الفنون جميعا لأنه أبو الفنون الذى يجمعها فى عمل واحد.. الا أنه فى نفس الوقت فعل اجتماعى لا يمكن ان ينفصل عن قضايا المجتمع.

اخراج جلال الشرقاوى

واخيرا يتحدث محمد سلماوى عن العرض المسرحى "للجنزير" كما جسده ابطال المسرحية عبد المنعم مدبولى وماجده الخطيب ووائل نور وخالد النبوى وعزة بهاء.. وكما أخرجه المخرج الكبير جلال الشرقاوى فيقول : إن جلال الشرقاوى نجح إلى أبعد الحدود فى تحويل "النص إلى عرض مسرحى حى.. وذلك من خلال المعالجة الكاملة التى أحدثها بين فريق العاملين بالمسرحية : الكاتب والممثلين ومصمم الديكور والمؤلف الموسيقى، وقد استمر الإعداد لهذه المسرحية أربعة أشهر كاملة حتى وصلت إلى صورتها المثلى.

وهكذا كان الممثلون جميعا فى أفضل حالاتهم فماجدة الخطيب تقدم فى مسرحية (الجنزير) أفضل أدوارها، وكذلك وائل نور وخالد النبوى، أما عبد المنعم مدبولى، فإنه يؤكد أستاذيته بأقل الأدوات المتاحة حيث أنه لا يتحرك من على كرسيه طوال العرض.. وعزة بهاء تؤكد تواجدها المسرحى يوما بعد يوم.

**معالجة الإرهاب على الخشبة
الجنزير .. مسرحية للنقاش
الشرق الأوسط ٢١ فبراير ١٩٩٦
بقلم : الفريد فرج**

دائرة ضوء

نعم .. فمنذ بدأ عرض مسرحية الكاتب المبدع محمد سلماوى أصبحت حديث الكثيرين وموضوعا للنقاش.

المسرحية عنوانها الأصيل، "الزهرة والجنزير" والزهرة هى السيدة زهرة ربة الاسرة التى ترعى أبا مريضا مقعدا وابنة تتقدم فى دراستها الجامعية للآثار وابنا ضائعا مدمنا للمخدرات.

ولقد التقت زهرة بالصدفة بامرأة منقبة دعتها للمنزل لتكتشف أنها ليست الا شابا إرهابيا احتال لدخول البيت والسيطرة على الأسرة بصفتهم رهائن وهدد بقتلهم واحدا بعد الآخر اذا لم تفرج السلطة عن مسجونين من رفاقه عينهم.

والحدث الخطير فى المسرحية، وهو اتخاذ الرهائن والتهديد بقتلهم، يجرى على خلفية من الحياة الأسرية البسيطة والعلاقات الأسرية الحميمة، بين الأب المريض المدلل وابنته المتفانية فى خدمته، وحفيديه الحائرين فى الواقع وإن كانت شخصية كل منهما تبدو عادية فى الظاهر.

ولو كنت أحببت فى المسرحية أشياء فإن أولها هذه الأسرة البسيطة وصنعة محمد سلماوى وقدرته بتحليان فى تقديمه هذه الاسرة وعلاقاتها ومصاعبها وطيبة قلوب

أفرادها والصدق والواقعية فى تصويرهم.

إن أسرة "الجنزير" أوثق ما تكون علاقة بالأسر فى مسرحيات نعمان عاشور وريشته التى ترسم بسرعة ويلمسات بسيطة أعمق ما تنطوى عليه قلوب الناس البسطاء فى حياتهم الأسرية بلمسات أخاذة جذابة.

قام عبد المنعم مدبولى بدور الجد المقعد وما أروع ما عبر عن العجوز المدلل بمركزه فى الأسرة وبمرضه وبجبه لأبنائه.

أما ماجدة الخطيب - زهرة - فهى تتألق للمرة الأولى على المسرح بعد أن رد الله غربتها واستأنفت نشاطها الفنى.. وقد أدت ماجدة دور زهرة بخبرة اكتسبتها من السنين، وباقتدار لم نره منها الا فى أدوار الفتاة اللعوب منذ سنوات بعيدة.

خالد النبوى فى دور الارهابى هو بطل فيلم "المهاجر" الذى أبدعه يوسف شاهين، وعزة بهاء هى ممثلة جديدة لها جاذبية واعدة.

أما مفاجأة العرض فكان ممثل التليفزيون ونجمه الشاب وائل نور.. الذى سرعان ما أظهر على المسرح قدما راسخة وحركة غنية وخفة ظل رائعة ومقدرة على الإبداع فى داخل الإطار الإخراجى دون زيد على النص أو على حركة الإخراج ولكن للتعبير من خلال هذا وتلك تعبيرا حرا قويا وكأنك يا وائل يا نور ممثل من عشرات السنين! وقد وضع جلال الشرقاوى لهذه المأساة العنيفة إطارا إخراجيا هادئا ومنضبطا بقدرته العالية على السيطرة على مغزى المسرحية ومراميها. وكان لهذا الإطار الإخراجى الهادئ المنضبط كل الفضل فى تأكيد واقعية ومصداقية الحدث المسرحى الذى كان يمكن فى ظروف غير منضبطة أن يتحول إلى صخب الميلودراما وهرجها.

جلال الشرقاوى مخرج اكتسب مع السنين والتجربة قدرات إضافية وتمكنا من أدواته وقدرة على الاختيار الموفق.. يبدو للمشاهد المتمرس فى المقارنة بين إخراج مسرحية الشاعر فاروق جويده "الخديو" ومسرحية الكاتب محمد سلماوى "الجنزير".

فى الاولى حرص جلال الشرقاوى على تأكيد صخب قصر الخديو وثرائه وتفرنجه وبذخه الفنى. وفى الثانية حرص جلال الشرقاوى على تأكيد جمال البيت المصرى البسيط وهدوء الحياة فيه.. لولا مفاجأة الارهاب!

فى مسرحية "الخديو" الشعرية استلهم جلال الشرقاوى عناصره الغنائية المسرحية ووضع الواقع فى صورة الخيال التعبيرى لقصة سقوط الخديو وفاجعته السياسية، وكان للنور والظل وظيفة تعبيرية.

وفى مسرحية "الجنزير" استلهم جلال الشرقاوى عناصر الواقعية المسرحية وأضفى جاذبية خاصة على اختلاط العلاقات الرومانسية بالمفارقات الفكاهية التى تميز التعبير المصرى عن أبسط الاشياء، وأثار المسرح حتى يؤكد حقيقة النشاز والمفارقة فى الموقف بين الارهاب وحياة الاسرة المتوسطة الوادعة التى يربطها الحب.

ولكن هذه المسرحية البسيطة الجذابة تعرضت أيضا لبعض النقد السلبى، من حيث ان شخصية الارهابى فيها مسطحة، مقولية ولا تضيف شيئا للصورة الصحافية او الأمنية للارهابى.

وهذا حقيقى.

صورة الارهابى فى مسرحية "الجنزير" مسطحة وليس لها حجم او بعد ثالث مثل صورة زهرة او أبيضها او ابنيها.

ولكن من أصول النقد أن يتوقف لحظة قبل الحكم، وان يتأمل صنعة المؤلف قبل إبداء الرأى، وان يسأل : لماذا..؟

وعندى ان سلماوى صنع هذه الصورة للارهابى قاصدا إظهاره بالسطحية وبالطاعة العمياء لمن يقوده.. ومن لا يناقش أو يفكر او يتأمل أو يراجع أو يقرر لنفسه أو يحكم بنفسه ماذا تريد ان تكون صورته فى الفن؟

هذا سؤال للتمهل فى الحكم على شخصية الارهابى فى مسرحية "الجنزير" ولمراجعة

شخصية الارهابى فى المسرحية.

شخصيات المسرحية الاخرى غنية واضحة حاضرة وكأها مرسومة بالألوان بينما شخصية الارهابى كأنها مرسومة بالخطوط على الورق تشغل مساحة ولا تشغل حجما، وهى بلون واحد.. أبيض على أسود أو أسود على أبيض، وتبدو للعين مختلفة عن سائر شخصيات المسرحية مبسطة ومسطحة وباهتة.. لا لأنها تعكس مجرد التصور الأمنى لشخصية الارهابى كما قيل، ولكن لإبراز الفرق بين صورتها وصورة افراد الاسرة الذين يتميزون بالحياة وبروح التضحية وعمق الحب الاسرى.

فتأمل فى ذلك صنعة الكاتب المسرحى المبدع محمد سلماوى!

الجنزير والكوميديا السوداء

الكواكب ٢٠ فبراير ١٩٩٦

بقلم : غنيم عبده

منذ فترة طويلة والكلام لا ينتهى عن أزمة المسرح المصرى، وقد تعددت الآراء وتزاحم أصحابها يحللون العوامل والأسباب التى قادت إلى الأزمة، وتنوعت الاتهامات وطالت كل العاملين بالمسرح، بل طالت أيضاً تذكرة الدخول متهمة إياها بأنها السبب فى انصراف الجمهور الحقيقى وفتح الاب أمام السياحة العربية وتقديم ما يرضى أذواقها من أعمال.

وكان العقلاء والمراقبون الجادون يتكلمون بصوت أقرب إلى الهمس مؤكدين أن الأزمة فى أساسها، أزمة فكر، فلم تعد هناك الأعمال التى تعبر عن المجتمع والتى تقترب من وجدان الناس وتوقظ الوعى لديهم، وأن تحويل المسرح إلى "كباريه" لن يفيد المسرح ولن يجذب جمهور الكباريهات وبعيدا عن التنظير جاءت مسرحية الجنزير لتقدم الدليل على صدق "الهمس" وعلى أن الجمهور المصرى بل والعربى كما رأيت بنفسى بخير، وأنه يبحث عن المسرح الجاد الذى له تقاليد وأصول، المسرح الذى يعمل على إيقاظ الوعى لا تغيب العقل، المسرح الذى يبعث الأمل ولا ينشر اليأس والإحباط وها هى "الجنزير" تعرض طوال شهر رمضان والجمهور يقبل عليها لدرجة أن المسرح يكاد يكون كامل العدد رغم ما تبثه قنوات التلفزيون التسعة وما ينقله الدش من مسلسلات درامية وأفلام ومسرحيات ومنوعات وجوائز ومسابقات وإعلانات تجعل الناس فى حالة اعتكاف أمام التلفزيون، إضافة إلى عوامل اجتماعية واقتصادية تجعل الكثير لا يرحب بمغامرة الخروج والتوجه إلى المسرح.

لكن المسرحية بفضل جرأة موضوعها وجديد علاجها لقضية من أخطر القضايا التي مرت بنا نحن المصريين، وبذكاء مبدعها الزميل "محمد سلماوى" فى دعوة كبار الشخصيات لحضور العرض هيأت الدعاية اللاتقة للمسرحية عوضا عن ضالة ميزانية الدعاية فى مسرح الدولة.

"الجنزير" ليست مسرحية لإدانة الإرهاب أو السخرية من الشباب الملتحي أصحاب الجلابيب البيضاء، بل إنها تحلل الظاهرة وتبحث طرق وأساليب التعامل مع أسبابها الموضوعية بعيدا عن الخطابة والشعارات التي لا تغنى ولا تسمن من خلال إطار فنى. لقد وضعنا محمد سلماوى من خلال العرض المسرحى "عرايا" أمام ذاتنا حتى نضطر إلى مواجهة هذه الذات وتجاوزها إلى ما هو صحى وجميل فى العلاقات الإنسانية بين أبناء الوطن الواحد فى محاولة لرأب الصدع الذى أصاب نسيج الوطن والمواطن.

"محمد" الإرهابى مشغل بغياب الأم وتنكر الأب وقسوة الحياة وقلة الثقافة أو سطحيته.. اقتنصته الجماعة الإرهابية لتلعب دور الأم البديلة أو الصهر الحنون، وفى نفس الوقت تحشو رأسه بالأفكار التي تكفر المجتمع - وهو به كافر فى مشاعره - وحتى يستمر فى نوال البركة وينال رضا الأمير الذى لا يعلم حتى اسمه تكلفه الجماعة باحتجاز أى أسرة مصرية وأخذ أفرادها رهائن لتساوم بها على الإفراج عن بعض عناصرها.. وينفذ محمد المهمة ويحتجز أسرة مكونة من أربعة أفراد.. الجد العاجز عن الحركة والممثل لجيل ثورة ١٩ والأم التي تعمل فى خدمة المجتمع من خلال رئاستها لجمعية رعاية مرضى الجذام وتعيش حياتها وفاء لذكرى الأب الذى استشهد فى موقع السد العالى والذى ترمز صورته المعلقة إلى جيل ثورة يوليو وهو الجيل الذى استطاعت أحلامه وخطواته أن تحتوى كل من يعيش على أرض الوطن. والابن نموذج جيل السبعينات وحتى التسعينات الذى يعانى من تغير القيم السلوكية وضياع الأحلام وفساد التعليم وعدم القدرة على التواصل مع المجتمع فيهرب إلى الإدمان

والابنة التى ترفض هيافة الجيل وعدم وجود قضية يؤمن بها وتعانى من تضارب القديم بالجديد والمعاصرة بالحدثة.

الشابان .. الإرهابى والمدمن ضحية ولهذا يتقاربان ويتعاطفان معا ، فهما وجهان لشخص واحد ولهذا ليس غريبا أن يصاب أحمد "المدمن" بالتقلصات التى قد يؤدى إلى الموت فى نفس الوقت الذى يقتل فيه محمد الإرهابى برصاص جماعته التى فتح لها الباب بعد أن أدعت أنها الشرطة بعد أن تأكدوا من خلال الحوار التليفونى مع محمد أن وجوده وسط هذه الأسرة المصرية الطيبة الحنون قد أزال الغشاوة عن عينيه، وأعاد إليه رشده.

وتطرح المسرحية وجهة نظر مؤلفها أن علاج قضية الإرهاب لا يكون بالحل الأمنى فقط وإنما يكون بالوعى أن القيم والسلوكيات العامة فى المجتمع تشوه الناس وأن على الفن أن يواجه هذا التشويه وأن يحاوره بالحجة والبرهان.. عندها يستطيع أن يهزم الجمال القبيح ويهزم السلوك والمنطق المسدس والقنبلة.

الكتابة عن الجنزير لن توفىها حقها فهى تحتاج إلى دراسة ثقافية وخاصة مشهد النهاية والذى يدل على نظرة تشاؤمية فالإدمان ينتصر على أحمد والإرهابيون يقومون بتصفية محمد حتى يكون عبرة لغيره والأم تصرخ "بلدى"!!

وأخطر ما تكشف عنه مسرحية الجنزير لم يعرض على المسرح بل كتبه مؤلفها محمد سلماوى فى مقدمة وإهداء الطبعة الثالثة .. لقد نشر محمد سلماوى المسرحية لأول مرة بمجلة القاهرة فى عدد نوفمبر ١٩٩٢ تحت إسم "الزهرة .. والجنزير" ورغم تحمس المخرج الكبير جلال الشرقاوى لإخراجها على مسرح الفن "قطاع خاص" إلا أن سلماوى كان يرى أن المكان الطبيعى لنص يقدم موقفا فى قضية من أخطر القضايا التى تواجه مجتمعنا هو مسرح الدولة، وبالفعل حدث اتفاق مع المخرج فهمى الخولى مدير المسرح الحديث وقتها، واجتمع المؤلف والمدير والمخرج جلال الشرقاوى لبحث أفضل

موعد لتقديم العرض، وبعد أن قام المخرج بوضع جدول البروفات تراجعت قيادات المسرح عن تقديم المسرحية لحساسية موضوعها أى للسبب ذاته الذى اختار المؤلف مسرح الدولة ليجسد نصه عليه، وقيل إن الرقابة لها تحفظات على العرض بسبب شدة مواجهته للمتطرفين مما قد يثيرهم!.

قيادات مسرح الدولة بعد أن اطمأنت إلى تحمل التلفزيون والسينما مخاطر عبء مواجهة التطرف فنيا اقتنعت فجأة وبعد مرور ٣ سنوات بالجنزير واتصلت بسلماوى لتقدم المسرحية ولتكون رغم هذه المدة أول مسرحية مصرية تعالج قضية الإرهاب. إن موقف هذه القيادات هو نموذج لانتهازية المنتفعين ولعبهم على الحبال وتقاعسهم عن المواجهة وخلط الأوراق وهى كوميديا سوداء بكل المقاييس أو "حاجة تقرف".

ملاحظات وملاحظات مضادة

"الجزير" ١ (١)

مؤسسة الأهرام ٢٩ يناير ١٩٩٦

بقلم : حلمى سالم

عندما تطلق "زهرة" صيحتها الأخيرة فى نهاية مسرحية "الجزير"، لتصرخ : "بلدى" يكون المؤلف محمد سلماوى، قد انتهى من عرض القضية. صرخة "بلدى" هى الذروة التى يصل إليها المؤلف ليقول إن القضية ليست الارهاب فقط ولا هى المخدرات التى سقط أحمد - ابن زهرة - ولكنها قضية الأمن وقضية الذين يهددون الأمن وقضية الذين يدافعون عنه. الجميع أبناء هذا البلد، الخطأون وغير الخطائين. وقد يأتينا الارهاب من الخارج، فلا تكون هى القضية، ولكن أن يقتتل حماة الأمن ومفزعو الأمن، فهذه هى القضية لأن البلد ساعتها سوف يكون خرابا. الصيحة ليست فقط لأولادها ولا لرجال الأمن ، ولكن لهؤلاء الذين حادوا عن الطريق أيضا. فالكل أبناء هذا البلد وإذا كان حماة الأمن يعرفون حقها، فإن على الآخرين أن يعرفوا حقها أيضا فهم نبتها وهم أولادها. إننا نختلف فى رأى. هذه ضرورة وهذه علامة صحية، لكن أن يصل الخلاف فى رأى إلى القتل، فهذه هى القضية. وهذه أهمية مسرحية "الجزير". نحن نرى "زهرة" - ماجدة الخطيب - وهى تعود إلى بيتها الهادئ الجميل، الذى تملؤه الزهور، ومعها منقبة لا تعرف عنها شيئا وتتحدث "زهرة" عن حياتها وزوجها الذى راح وهو يبنى السد العالى - مصر - وأولادها. من رحلت مع زوجها إلى خارج البلد من أجل لقمة العيش ومن سقط فى المخدرات نتيجة الأزمة. وعن ابنتها، ياسمين - عزة بهاء - التى تدرس التاريخ المصرى القديم. حلقة متصلة بحلقة يقدمها محمد سلماوى ليمر على التاريخ المصرى تاريخ الحضارة العظيمة التى بدأ بها التاريخ من خلال

ياسمين الباحثة، أو من خلال الجد أمين - عبد المنعم مديولى - الذى عاصر ثورة ١٩
كأعظم ثورات مصر الحديثة.. حتى الأب الراحل فى بناء السد.. وعندما نكتشف أن
المنقبة ليست إلا شابا إرهابيا أو هو فى طريقه إلى ذلك، وهى لحظة كشف جميلة
يقصدها.. سلماوى، فهو يقدم الشاب محمد - خالد النبوى - المنقبة، لتكون بداية
لحظته نوعا من الزيف، فهو فتاة مزيفة أو شاب مزيف، وليس حقيقيا لأنه سوف
يكتشف فيما بعد ذلك الزيف الذى سقط فيه. دائرة واسعة يطوف بها سلماوى لا ينسى
فيها أزمة الشباب الذى - ربما - فقد القدوة. ممثلا فى أحمد - وائل نور - الابن
الضائع فى المخدر، وتفرض تفاصيل الحياة اليومية أن يتعامل الإرهابى، مع الأسرة،
وهذا التعامل نفسه، يجعله يكتشف السقوط الذى وقع فيه، وهذه هى لحظة التنوير
أو لحظة التطهير. وبدلا من أن يخضع لأوامر الأمير من خلال التليفون . وهى حالة
يعيشها وكأنه مغمض العينين يرفض تنفيذ الأوامر، لأنه يكتشف الحقيقة.. يكتشف
أنه مضلل وأن هؤلاء الذين يكفرون المجتمع، خدعوه لأنه لم ير فى الأسرة كافرا. فهم
يتعاملون بيسر الدين ، وسماحته وعظمته، وينقض الإرهابيون على البيت يريدون
قتل من فيه، فتكون الشرطة وراءهم. وتذور المعركة وتفقد فيها زهرة كل أحبائها
فتصرخ "بلدى" فقد رأت الاخوة يقتتلون ويقتلون بعضهم. فإن حدث .. فهو الخراب.
هذه هى أهمية مسرحية "الجنزير" التى تأتى وسط سيطرة أمنية رائعة. نعيشها الآن،
لكنه يتجاوز هذه النقطة. ليجعل "البلد" هو القضية ... وللملاحظات بقية.

**مسرح محمد سلماوى يتحدث عن نجاح
مسرحيته حول الإرهاب
الفن أداة وعى وليس أداة حل ومهمة
المسرح إيقاظ وعى الجمهور
الحوادث ٢ فبراير ١٩٩٦**

"الجنزير" اسم لمسرحية تعرض حالياً على خشبة أحد مسارح القطاع العام بالقاهرة، تدور فكرتها حول الارهاب ومواجهته. ورغم أن الفكرة جادة، إلا أن إقبال الجمهور على المسرحية فاق كل تصور. فلأول مرة فى تاريخ مسرح الدولة يحدث هذا الإقبال. فالمسرحيات التى تقدم على مسارح القطاع العام عادة ما تعتمد على المضمون، مما يفقدها الجاذبية للجمهور.

ومسرحية "الجنزير" لمؤلفها محمد سلماوى توافرت لها عناصر عديدة جعلتها موضع اهتمام وإقبال الجمهور، لعل أهمها أنها أول مسرحية تناقش قضية الإرهاب. صحيح أن المسرح قدم من قبل مسرحية "أهلاً يا بكوات"، ولكنها لم تناقش قضية التطرف والسلفية. أما "الجنزير" فهى أول مسرحية تطرح مشكلة الإرهاب. كما وفر مخرج المسرحية جلال الشرقاوى وسائل جذب الجمهور من تشويق وإثارة. وأبطال المسرحية ساهموا بشكل كبير فى جذب الجمهور. فعبد المنعم مدبولى رائد من رواد الكوميديا وله رصيده الضخم، وماجدة الخطيب لها جمهورها، وهناك الشباب وائل نور وخالد النبوى الذين يسعى الجمهور لمشاهدة أعمالهما.

ولعل أهم ما يميّز هذه المسرحية أنها تثبت بطلان مقولة "الجمهور عايز كده" التى

يرددها كثيرون من أهل الفن. فالمسرحيات الجادة التى تتناول قضايا مهمة وتتوافر لها عناصر الجذب يقبل عليها الجمهور.

التقت "الحوادث" محمد سلماوى الذى يعد أحد الكتاب البارزين من جيله، وقدم للمسرح من قبل عدة مسرحيات لعل أشهرها "سالومى" و "اثنين تحت الأرض" التى أعيد تقديمها عدة مرات، ومسرحية "قوت علينا بكرة" والتى تعد أول مسرح عبث عربى. ودار مع محمد سلماوى الحوار التالى:

"الحوادث": ما الذى دعاك لاختيار مثل هذا الموضوع الشائك لتقديمه فى عمل مسرحى؟

محمد سلماوى: المسرح فن يحل مشاكل وقضايا المجتمع. فإذا كان الشعر أو الرواية يمكن أن يقوموا على قصة حب أو قضية فلسفية، فإن المسرح بطبيعته فعل اجتماعى لأنه عملية اجتماعية، فيها المتفرجين يعرض أمامهم عمل يقوم على الحوار بما يحقق لقاء اجتماعياً، بجانب انه عمل فنى.

والمسرح لا يستطيع أن ينفصل عن المجتمع. كما أن المشاهد الذى يتكبد عناء الذهاب للمسرح ليشاهد عملاً فى ساعتين أو ثلاث ساعات يتوقع من الكاتب المسرحى أن يشاركه بعض همومه، يقدم له قضية من القضايا المهمة التى يتعرض لها الوطن. وحجم المشاكل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى يمر بها العالم العربى تجعل من المحتم على الكاتب المسرحى أن يتعرض لها. كما أن فى مصر قدر من حرية التعبير لم يكن موجوداً من قبل، يتيح لأى كاتب أن يعبر عما يراه بحرية لم تكن متاحة فى السابق. وهذا هو السبب فى ان المسرح السياسى رائج جداً فى مصر هذه الايام، لدرجة انه حتى القطاع الخاص يقدم المسرحيات السياسية لانه أدرك انها تجذب الجمهور..

"الحوادث": لماذا تأخر عرض المسرحية أكثر من ثلاث سنوات؟ فالمعروف أنك كنت

تنوى تقديمها على المسرح منذ عام ١٩٩٢؟

محمد سلماوى : لهذا الموضوع قصة. فقد كنت أتصور أن المكان الطبيعى لنص يقدم موقفا فى قضية من أخطر القضايا التى تواجه مجتمعنا هو مسرح الدولة، وبالفعل اتفقت وهى الخولى، مدير المسرح الحديث، والمخرج جلال الشرقاوى، وبالفعل اجتمعنا لبحث أفضل موعد لتقديم العرض. ولكن بعد أن وضع المخرج جدول البروفات فوجئنا بقيادة مسرح الدولة تتراجع فجأة عن تقديم المسرحية لحساسية موضوعها، أى للسبب ذاته الذى من أجله اخترت أن أقدمها على مسرح الدولة.

كذلك قيل لنا ان الرقابة على المصنفات الفنية لها تحفظات على النص بسبب شدة مواجهته للمتطرفين مما قد يثيرهم. وقد تفضل عدد كبير من المخرجين المتميزين بإبداء استعدادهم لتقديم المسرحية بعيداً عن مسرح الدولة، لكننى فضلت الانتظار حتى يقتنع مسرح الدولة برسالته.

ومرت الأشهر دون أن يتغير شئ، بينما كان التليفزيون قد سبق فى هذه الاثناء المسرح فى تقديم أكثر من عمل فى مواجهة مشكلة الارهاب والتطرف. وقدمت السينما فيلم "الارهابى" للفنان عادل امام. وفجأة، وبعد مرور ٣ سنوات، وجدت فهمى الخولى يتصل بى فى خريف ١٩٩٥ ليقول لى ان المسرح الحديث يريد تقديم "الجنزير" ليفتح بها موسمهُ الشتوى، وقد كان.

"الحوادث": هل كنت تتوقع مثل هذا الإقبال الجماهيرى المتزايد على المسرحية؟ محمد سلماوى: الإقبال الجماهيرى له عدة أسباب، أحدها اهتمام الناس بهذا الموضوع، وهى أول مسرحية مصرية تعالجه، ثم لا ننسى قالب الكوميديا الذى يجذب الجمهور دائماً. ومن الأسباب أيضاً أن الجمهور متعطش لعمل مسرحى جيد خال من ثقل الظل، وخال من الاسفاف والسوقية التى تحدث فى مسرحيات القطاع الخاص. فالجمهور فى حاجة لمسرحية تضحكه وتسليه، ولها قصة ومقومات تصلح لقضاء ليلة مسلية يشعر بعدها المشاهد انه قضى وقتاً ممتعاً ومفيداً.. وقد أدى إقبال الجمهور

المتزايد على المسرحية أن تقرر ادارة المسرح استمرار عرض المسرحية فى رمضان، رغم أن المتبع أن أبواب المسارح تغلق ابوابها فى شهر الصيام.

"الحوادث": لماذا لم تقدم أية حلول لقضية الإرهاب فى نهاية المسرحية؟

محمد سلماوى: الرد يستوجب تحديد مهمة الفن. بعض الناس يتصور أن الفن مهمته تقديم الحلول للمشاكل، وهذا خطأ. فإذا كان الامر بهذه البساطة، إن مسرحية يمكن ان تقدم حلاً لمشكلة الارهاب، فعلينا ان نحل كل مشاكلنا بهذه الطريقة. الفن ليس من طبيعته تقديم "روشته"، الفن مهمته الأولى إيقاظ وعى الناس إزاء المشاكل، وهى مهمة لا يستطيع أن يقوم بها أحد غيره. الفن أداة وعى وليس أداة حل. والمسرحيات التى تقدم الحلول، من وجهة نظرى، مسرحيات ساذجة. وإنما العمل المسرحى أقوى من ذلك بكثير لخلق وعى جماهيرى. فالفن يتعامل مع الوجدان، وبالتالي فإن تأثيره أعمق من أى تأثير آخر.

"الحوادث": يقولون إنك كاتب مسرحى محظوظ، فكل كلمة تكتبها تنشرها من خلال دار النشر الخاصة بك. أيضاً تتميز مسرحياتك بإقبال واسع من المسئولين والوزراء، فما رأيك فى هذا القول؟

محمد سلماوى: دار النشر الخاصة بى أقمتها لسبب أن دور النشر التى تنشر أعمالى تعطينى كمية قليلة من الكتب، وهذا شأن تعاملها مع أى كاتب، وأصدقائى كثيرون وأحب إهداءهم أعمالى. ومن هنا نشأت فكرة اقامة دار نشر أطبع فيها أعمالى التى تنشرها دور النشر الأخرى وذلك باتفاق معها. وكل أعمالى نشرت أولاً بواسطة دور نشر أخرى ولم أنشر أى عمل لى إلا بعد أن يكون قد صدر عن دار نشر أخرى. فإذا كانت كل كلمة أكتبها تنشر فذلك ليس لأننى امتلك دار نشر، وإنما لأسباب أخرى.. أما مسألة إقبال المسئولين والوزراء على مسرحياتى، فأقول إن ذلك يحدث لأننى حريص على دعوة كل من يخدم البلد فى أى موقع لمشاهدة أعمالى المسرحية.

والمسرحيات تكتب وتعرض حتى يشاهدها الجمهور، ولأن مسرح الدولة ميزانيته الدعائية قليلة فأننى أقوم بنفسى بدعوة الكثيرين كتعويض عن تقصير بند الدعاية. "الحوادث": لماذا أنت حريص على عرض أعمالك من خلال القطاع العام، ولماذا تبتعد عن القطاع الخاص؟

محمد سلماوى: مسرح الدولة مسرح جاد وله تقاليده وأصوله، ويسعى دائما لتقديم الأعمال الجيدة ولا يهدف إلى الربح، وإنما يهدف إلى قيم أعمق من أى ربح، ومسرح القطاع الخاص له معايير تجارية لا أقرها، ومعايير فنية لا أقبلها، وبالتالي أتعامل دائما مع مسرح الدولة.

"الحوادث": البعض يعيب على المسرحية انها جعلت المشاهد يتعاطف مع الارهابى وليس العكس.

محمد سلماوى: لقد قصدت ذلك. فأنا من خلال المسرحية أقدم معالجة مختلفة عما قدم من قبل. فالسينما والتليفزيون توقفوا عند درجة الإدانة والسخرية من الإرهاب، وقد قدمت ما هو أعمق، حاولت أن أحلل الظاهرة ولا نقف عند أدانتها أو السخرية منها، وإنما تحليل للوصول إلى الأسباب، وأن نبحث امكانية التعامل مع هذه الظاهرة. فقد جعلت الارهابى يتعايش مع الاسرة ليكتشف زيف ما هو فيه، ويكتشف كم هو مغرر به، ويرى عالماً جديداً غير الذى نشأ فيه، فهو قادم من أسرة مفككة، ووجد جو أسرة فيه ترابط، وبدأت العائلة تراجع بعض أفكاره حتى أدرك خطأ ما هو فيه. وقد قصدت من ذلك أن أبين ان معالجة قضية الارهاب لا تكون فقط بالحل الأمنى، "وان نحن" بحاجة لأن نقرب من أفكار هؤلاء ونقومها.

القاهرة - زكريا...

ملاحظات وملاحظات مضادة

"الجنزير" (٢)

مؤسسة الأهرام ٢٠ فبراير ١٩٩٦

بقلم : حلمى سالم

قلنا أن المؤلف محمد سلماوى فى مسرحية "الجنزير" قد تجاوز اللحظة فى مناقشة قضية الارهاب إلى رسم صورة الهوة القاتلة التى يمكن أن يسقط فيها البلد. نتيجة هذا التطرف وهو يرمى برموز كثيرة فى المسرحية كزهرة اللوتس المصرية - الفرعونية - ووجود ياسمين الدارسة للتاريخ المصرى. أو كوجود البيانو رمز الجمال والتحضر من خلال الفن الذى يصنع الزمن الجميل. أو الزوج الذى مات. أو حتى الحلم الذى خطف فجأة. أو الجد أمين وثورة ١٩. وهى كلها رموز تفتح الباب واسعا على حركة المجتمع المصرى بتاريخه العريض والممتد فى أعماق الزمن. يساعد سلماوى فى ذلك كله. مخرج متفهم ليس للنص فقط، ولكن لما يرمى إليه ويتجاوزه. يأتى ذلك فى حركة الممثلين. أو فى الديكور العادى، أو الاضاءة البيتية العادية .. يفعل ذلك جلال الشرقاوى. كواحد من كبار مخرجى المسرح المصرى، صاحب التاريخ الطويل مع الحركة المسرحية وصاحب التجربة الفنية مع النص المسرحى.. جلال الشرقاوى قصد ان يضعنا فى قلب الحدث ذاته. دون ان يأخذنا ذلك إلى محاولات البحث خلف ماذا يقصد، او ماذا يريد. إنه يضعنا فى الجو العادى . بحرصه على أن يكون كذلك. حتى تظل القضية المطروحة واضحة ولا تحتاج إلى جهد. وهو لذلك يجعلنا فى صف القضية من البداية. فزهرة بطبقة الصوت التى تتحدث بها - وهى طبقة عادية - تجعل حوارها يصل إلى القلب مباشرة، أيضا فى استخدام الشاب محمد - خالد النبوى - إلى طريقتين فى

الأداء - يجعله ينفصل بين طريقة وأخرى، ليوضح مدى انفصال الشاب عن مجتمعه العادى، إلى مجتمع هؤلاء الذين يروعونهم. بل انه يضحك منهم فى إحدى الطريقتين. أيضا، الشاب احمد - وائل نور - فى تحكمه فى منطقة أداء لا تفلت حتى لا يتوه القصد. كذلك الجد أمين - عبد المنعم مدبولى- الذى ينتقل من منطقة ادائية إلى منطقة أخرى، بين الحاضر والماضى، لتأتى الذكريات على لسانه وكأنه صدى الزمن القديم الذى يصطدم بالحاضر، فيلونه. ويتعاقب معه. كذلك ياسمين - عزة بهاء - التى تظل فى المنطقة العادية كضرورة التفاهم مع الارهابى. كل ذلك يضعه جلال الشرقاوى بوعى كبير. يقف الديكور ذكيا يجعلنا نعيش لحظتنا مع الاشياء العادية. فلا يبالغ او يقوم بعملية تجريد تفقد الواقع حرارته التى هى حرارتنا ايضا. فيأتى بيت زهرة، كأى بيت. ولا يكون غريبا علينا. وتأتى الاضاءة مكملة لهذا كله، ولا تشذ لحظة انما هى تقوم بعملية تحديد للواقع حتى يظل انفعالنا به مستمرا. وتأتى موسيقى جمال سلامة معبرة عن كل اللحظات . لحظات الذكرى ولحظات الماضى. وواقع الحال. ليتمزج ذلك كله. المؤلف والمخرج والممثلون والديكور والإضاءة والموسيقى فى حالة مشتركة تجعل الجميع يذوبون فى كل اللحظات ويبقى أبطال العرض، عبد المنعم مدبولى وماجدة الخطيب ووائل نور وخالد النبوى وعزة بهاء والمسرح الحديث ذاته. وذلك يحتاج إلى ملاحظات أخرى.

بلدى..!

الأهرام فى ٢ فبراير ١٩٩٦

بقلم : محمود مراد

أبكانى محمد سلماوى وجلال الشرقاوى ، واهتز فؤادى بينما ماجدة الخطيب تصرخ فى نهاية مسرحية الجنزير « بلدى .. » ومن خلفها أطلال المعركة والتفجيرات بين الشرطة والإرهابيين .. فى حين سقط بعض أبناء مصر غارقين فى دمائهم !

لقد كان المشهد الختامى للمسرحية هو ذروة العمل الدرامى الذى كتبه الزميل الأستاذ محمد سلماوى ، ويستحق كل التحية والتقدير على هذا الإسهام فى مواجهة ، أشرس المعارك التى تواجهها مصر بل ويواجهها العالم كله .. ومن حسن حظنا وحظ المسرحية أن تولى إخراجها جلال الشرقاوى الذى يتميز بثلاث صفات أساسية ، مهمة هى : الفكر المثقف .. والتقنية الماهرة .. والإحساس بنبض الشارع .. فبرغم جدية المسرحية وضبابيتها حيث يقتحم الإرهابى بيت أسرة وادعة ساكنة ، فلقد أدار جلال حركة الأحداث برشاقة وبلا تشنج ، ولم يغفل عن نشر الابتسامات محددا فى ذات الوقت الفقرات الدالة البارزة من الحوار الراقى الذى كتبه سلماوى لتجسيد المعنى والمراد أمام المشاهد وفى ذهنه .

إننى أحيى المسرح الحديث ، ورئيسه شاكى عبد اللطيف على هذا الاختيار ، وأعتبر « الجنزير » عملا مهما يثبت أن مسرح القطاع العام لا يفقد الدفء ولا يهجره المشاهد إذا قدم عملا جميلا ومضمونا راقيا بأسلوب فنى ليس أدل على امتيازهم من أن مدة العرض - نحو ١٥٠ دقيقة - قد مرت كأنها دقائق معدودة ... ولاشك أن الذى ساعد على هذا وتحمل مسئولية تقديم العمل فنانون مبدعون على رأسهم العملاق عبد

المنعم مدبولى والقديرة ماجدة الخطيب والمبدع وائل نور .. والصاروخ الصاعد خالد النبوى والفنانة المجيدة عزة بهاء ... وغيرهم من باقى أسرة المسرحية التى تدور أحداثها فى مشهد واحد بديكور ثابت لكنه - بفضل الكلمة الراقية المعبرة والإخراج المبدع - تحول إلى عشرات المشاهد المختلفة التى تصور مصر كلها فى حاضرها وفى معاناتها التى لا بد أن تنتصر فيها بإذن الله بكل قواها وفى مقدمتها الفن الجميل .



هوامش للكتابة
مفارقات الزهرة والجنزير
الحياة فى ٢٢ يناير ١٩٩٦
بقلم : جابر عصفور

أخيراً ، امتدت شجاعة مواجهة الإرهاب إلى مسرح الدولة فى مصر ، واستطاع "المسرح الحديث" فى القاهرة ، ضمن منظومة جديدة وقيادة واعدة ، أن يعرض مسرحية "الزهرة والجنزير" التى نشرها الكاتب المسرحى المصرى محمد سلماوى منذ أربعة أعوام فى عدد تشرين الثانى (نوفمبر) ١٩٩٢ من مجلة "القاهرة" التى يرأس تحريرها الصديق غالى شكرى ، ولم يستطيع أن يعرضها على خشبة المسرح إلا بعد أن رحلت العقول البيروقراطية التى ظلت مهيمنة على مسارح الدولة فى مصر لسنوات ، وحلت محلها عقول واعدة ، تدرك علاقة المسرح بالاستنارة ودوره الحيوى فى مواجهة التطرف والإرهاب .

ومسرحية محمد سلماوى مسرحية جسورة ، تنطوى على شجاعة المواجهة لظاهرة الإرهاب الخطرة والكشف عن الأسباب التى أدت إليها ، وتجسيد الشخصيات التى يصل بها التطرف أو التعصب إلى العنف العارى ، وتمثيل خطاب الإرهاب بما يضع هذا الخطاب موضع المساءلة فى عقل المتفرج الذى لا يمكن أن يتلقى هذه المسرحية تلقياً سلبياً . فالمسرحية تنطوى على وجهة نظر خاصة بها ، وتدفع المتفرج إلى اتخاذ موقف نقدى من دلالة الأحداث التى تمثلها . وليس المهم أن يتفق المتفرج أو يختلف مع وجهة نظر المسرحية ، فالأهم هو مشاركته إياها فى إدانة الإرهاب ، وتأمله بواسطتها الأسباب التى أدت إليه . ولعل مسرحية سلماوى ، من هذا المنظور ، هى أول عمل

إبداعى مصرى يتصدى للإرهاب فى ما أعلم ، فقد كتبت العام ١٩٩١ ونشرت العام ١٩٩٢ ، قبل أن تصبح الكتابة عن الإرهاب طرازا مألوفا ، أو حتى مقبولا من الأجهزة الإعلامية والثقافية فى مصر . ولذلك تحمل المسرحية علامات البداية ، بالمعنى الذى ينطوى عليه رد الفعل الإبداعى الأول إزاء ظاهرة هى نقيض الإبداع والحياة على السواء .

ومنذ البداية ، يلفت عنوان المسرحية الانتباه إلى ما ينبى عليه من تضاد بين طرفيه الدالين ، فالزهرة تومىء إلى الرقة والبراءة والحرية والحب ، كما تومىء إلى الوعد الربيعى الذى ينطوى على قيم الجمال والحق والخير ، وذلك على النقيض من "الجنزير" الذى يومىء إلى القيد والسجن والتسلط والقمع ، كما يومىء إلى الإرهاب الذى ينطوى على الرعب الذى يستبدل بالحضور الواعد لقيم الجمال والحق والخير الوجود العقيم للقسوة التى تسحق الوردة والعنف الذى يفتال الحياة . وتتأكد هذه الدلالات الأولية ، داخل المسرحية ، بواسطة علاماتها الدالة أولا . فالحضور «الزهري» يتجسد ما بين دوال تسمية الشخصيات النسائية ودوال العلامات الموازية للتسمية . الأم التى هى أول من نراه فى المشهد الأول وآخر من نسمع صوته فى المسرحية اسمها "زهرة" لا يفارق حضورها حضور المزهريات (اللافتة فى الفضاء المسرحى) والموسيقى التى تنطلق كلما اقتربت زهرة من البيان ، مذكرة بالتوافق الإيقاعى الذى كان ذات مرة ، فى زمن الزوج ، كبير مهندسى السد العالى الذى توفى منذ أكثر من عشرين عاما . والابنة الكبرى الغائبة فى بلد خليجى هى "نرجس" التى انطوت على نوع جديد من الحجاب . والابنة الصغرى "ياسمين" التى تدخل إلى توتر المواجهة الدرامية حاملة ، ما يدل عليها ، زهرة اللوتس رمز الحضارة المصرية القديمة التى قرنتها الأسطورة الفرعونية ببداية الخليقة ، حين لم يكن فى الوجود غير المياه اللانهائية ، إلى أن نبتت زهرة اللوتس البيضاء الرقيقة ، فتكونت حولها الأرض لتحتضنها ، وأخرجت كائنات

الوجود المختلفة لتحيط بها كما يحيط الوجود بمبدأه الواعد .

وفى مقابل علامات الحضور الزهرى ، هناك علامات الحضور القمعى التى تبدأ من "الجنزير" الذى يحمله شاب إرهابى يستوقف سيارة الأم فى الطريق ، متنكرا فى ثياب امرأة منقبة ، فتدعوها الأم إلى منزل الأسرة ، كى تفهم ما يدفع فتيات هذا الجيل ، ومنه ابنتها ، إلى النقاب أو الحجاب ، آملة أن تقيم حوار مع الفتاة المنقبة (التى ترى فيها صورة أخرى من ابنتها المقيمة بعيدا عنها) حيث تعيش مع والدها المقعد الذى جاوز الثمانين من عمره ، أثرا عتيقا من أثار ثورة ١٩١٩ ، عاجزا ، خرفا ، إلى جانب الابن أحمد الذى ضاع بعد وفاة الأب الناصرى ، وإجهاض الحلم القومى الذى ارتبط به الأب . والابن مدمن لحبوب الهلوسة ، يعيش تائها بلا هدف أو حلم أو قضية ، نقيض الحضور الزهرى الذى تمثله الأخت الصغرى ، ياسمين نواره الأمل الوحيد فى الأسرة ، من حيث تطلعها إلى أفق واعد ، عامر بالتسامح ، يؤكد الحضور الإنسانى الفاعل فى الوجود . ولكن هل يتحقق هذا الأمل فى فضاء مغلق ، محاصر بأحلام ماض لم يكتمل ، وإحباطات حاضر منكسر ، حاضر يتحرك فيه الجد كشاهد من شواهد القبور ، تومىء فيه صورة الأب إلى زمنه الذى انقضى ، تاركا الأم وحيدة ، عاجزة عن مواجهة متغيرات عاتية ، حملت الابنة الكبرى بعيدا ، وانتهت بالابن إلى الضياع ، احتجاجا على فساد واقعه الذى تولد عنه نقيضه الشبيه ، أو شبيهه النقيض ، أعنى قرينه الإرهابى الذى اقتحم بجنزيره وأسلحته حياة الأسرة المسالمة ، بعد أن اختارها اختيارا عشوائيا ، لتكون رهينة يضغط بها على قوات الأمن لتفرج عن سبعة عشر إرهابيا ، وإلا قتل كل أفراد الأسرة الأربعة الذين احتجزهم ، تحت تهديد السلاح ، فى منزلهم الذى أحاله إلى زنزانة محاطة بالجنازير التى أغلقت الأبواب والنوافذ ، وصرخات التحريم والتكفير التى أغلقت الراديو والتليفزيون ومنعت الحصول على الجرائد . وتبدأ المواجهة الحاسمة فى مسرحية "الزهرة والجنزير" منذ اللحظة التى يجتمع فيها

شمل الأسرة ، الجد والأم والابن والابنة الصغرى ، فى حضور الإرهابى الذى يحتجز الجميع ، لحساب إحدى الجماعات الإرهابية التى يأمل أن يقبله أميرها عضوا فيها .

وشيئاً فشيئاً تنكشف المواجهة عن علاقات التقابل والتوازى التى يبنى بها الصراع الدرامى فى المسرحية ، سواء على مستوى العلاقة بين الأجيال ، أو العلاقة بين الجيل الواحد . لكن هذه العلاقات تنكشف عن مفارقاتها الخاصة التى تقلب النقيض إلى شبيه ، وتصل بين الأطراف المتباعدة بأدوات مراوغة من المماثلة ، فإذا بالشخصيات المتنافرة تتحول إلى شخصيات متقاربة . ويغدو الجد بحضوره العاجز الخرف صورة موازية لحضور الابن المغيّب نتيجة حبوب الهلوسة ، والابن المغيّب بحبوب الهلوسة صورة مقابلة للإرهابى المغيّب بأفكار التطرف والتعصب ، كما تتجلى الابنة الصغرى فى امتدادها الواعد صورة إكمالية من صورة الأب الذى يحمل صفات عبد الناصر ، فى تجسيده حلم المشروع القومى ومعناه ، وامتداد للأم التى تسترجع بها المسرحية مفردات الخطاب الناصرى . ويومئ النقيب الذى اختفى وراء الإرهابى إلى الحد الأقصى الذى يمكن أن ينقلب إليه اختيار الحجاب الذى ارتدته الابنة الكبرى نرجس . وتبقى الأم التى تحاول جمع أجزاء الأسرة ، كما تفعل إيزيس ، رمزا دالا على محاولة الحفاظ على الماضى النبيل ، ونقل سر التضحية بالنفس إلى كل طرف من أطراف الأسرة . ويبدأ هذا السر فى التجسيد حين تفشل المفاوضات بين الإرهابيين والشرطة ، ويطلب من الإرهابى اغتيال أحد أفراد الأسرة ، فى تصاعد يراد به إرهاب قوات الأمن ، فيعلن كل واحد من الأسرة استعداداه للتضحية بنفسه فى سبيل الباقين ، ابتداء من الجد الذى يصحو وعيه الصحو الأخيرة فى لحظة الخطر التى تهدد الأسرة كلها ، وانتهاء بالابن الضائع الذى يرى فى موته أملا فى تغير الحياة التى احتج عليها . ولكنه ، وهو يعلن استعداداه للتضحية بنفسه ، يؤكد ماسبق أن أعلنته أخته الصغرى ، حين بررت استعدادها للموت بانتسابها إلى جيل بلا مستقبل ، جيل ضائع ، نصفه مضلل

والنصف الثانى مغيب ، لم تعد لحياته معنى ، على النقيض من جيل الأم وجيل الجد اللذين كانت لهما أحلامهما وآمالهما التى عاشا بها ولها ، وشاهدا تحقق بعضها أمام أعينهما . وذلك ما يؤكد أخوها الذى يلح على وجه الشبه الذى يصله بالشاب الإرهابى ، كأنهما وجهان لعملة واحدة ، طالبا منه أن يموتا معا ، أو يقتل نفسه فيه . وعندئذ ، تحدث ذروة التحول ، ويهرع الشاب الإرهابى إلى قرينه المغيب ليحتضنه ، كاشفا عن حالة من حالات عودة الوعى .

هذه الحالة هى الذروة التى انقلب بها الإرهابى من حال إلى حال ، بعد مقدمات متدرجة ومحاولات متصاعدة ، ظل يقاومها طوال الأيام القليلة التى قضاها مع الأسرة التى جذبتة إلى عالمها من دون أن يدري ، فيعلن للمجموعة الإرهابية التى كلفته بالمهمة (بواسطة الهاتف) رفضه لأوامر القتل ، مؤكدا أنه أدرك بفضل هذه الأسرة أن الحياة التى منحها الله نعمة لعباده وليست نقمة ، وأن الأسرة التى اقتحم حياتها بقلب يطفح بالحقد القبيح ملأته بمشاعر الحب الجميلة . ويكون فى هذا التحول مقتله ، إذ ترسل إليه المجموعة الإرهابية من يغتاله ، وتقع معركة بين الإرهابيين والبوليس ، ويمتلئ المسرح بأصوات تبادل إطلاق الرصاص من الجانبين ، ويسقط من يسقط ، وتندفع الأم (زهرة) إلى مقدمة المسرح ، رافعة يديها إلى السماء ، تصرخ كالحیوان الجريح : بلدى .

هذه النهاية مغايرة للنهاية الموجودة فى الطبعة الأولى من المسرحية ، فهى نهاية مختلفة فى صياغتها ومغزاها على السواء . ويرجع السبب فى تغييرها إلى التصاعد الناجح للإرهاب فى السنوات التى تصل بين الطبعة الأولى للمسرحية وإخراجها الفعلى على المسرح . وهو إخراج وضع فى اعتباره أولوية الكشف عن المفارقات التى ينطوى عليها الصراع بين الأطراف المتضادة التى هى تجليات دالة لثنائية الزهرة والجنزير . هذه الثنائية بدورها ، ليست حضورا يقع بين الشخصيات المتقابلة فحسب ، وإنما يقع داخل

شخصية الإرهابى فى الوقت نفسه ، فالزهرة " إمكان " قائم فى داخله ، ولكنه "إمكان" مغموع بالتعاليم الجامدة والأفكار المتطرفة التى أغرقه فيها دعاة الإرهاب ، فزيفوا وعيه ، واستبدلوا بمكن الزهرة واقع الجزير الذى سجنه هو قبل أن يسجن غيره .
و حين دخل الإرهابى فى علاقة حوارية مع أعضاء الأسرة انتهى به الأمر إلى لحظة التبدل الجذرى ، تلك اللحظة التى لم تقع إلا بعد أن نبتت من جديد ، داخل شخصيته ، زهرة المحبة والتسامح الملازمة لقيم الجمال والحق والخير التى هجرها فى غيبوبة الوعى المسجون بالجزير .

لكن هذه النهاية ، من ناحية أخرى ، تعيد إنتاج الفكرة الشائعة التى لا تكف أجهزة الإعلام عن إعلانها ، وتمثيلها فى أعمال دعائية وغير دعائية ، أعنى تلك الفكرة التى تقرن الإرهاب بغياب العقل لدى شباب مضلل ، يتسلط عليه مستغلون أشرار ، يتحمسون بالدين لتحقيق غرضهم الآثم ، وهو الوصول إلى الحكم ، فإذا أدركنا هذا الشباب المضلل ، أو أتاحت له الفرصة ليبراً من مرضه المؤقت ، أو يستعيد وعيه ، عاد إلى حضن المجتمع المتدين السمع الذى تمثله أسرة زهرة فى مسرحية محمد سلماوى . هذه الفكرة صحيحة إلى حد كبير ، لكنها لا تعادل الأبعاد المعقدة للموقف الذى لا يمكن اختزاله فيها ، فضلاً عن أن الإلحاح عليها وحدها يتحول ، فكراً ، إلى تبسيط مخل لوضع لم يعد يحتمل التبسيط ، كما ينتهى ، فنياً ، إلى تسطيح شخصية الإرهابى واختزالها فى صفة وحيدة البعد . وعندئذ يسهل إقامة مماثلة بين الإرهابى المغيب بالفكر وابن الأسرة - قرينه - المغيب بالمخدر ، كما لو كان هذا هو ذاك فى قياس النتائج على الأسباب ، أو قياس المشكل على حله . لكن هذا النوع من المماثلة يظل على مستوى السطح وحده ، كما يظل القياس شكلياً ، يختزل التعدد الممكن للأبعاد - فى كلتا الشخصيتين - فى بعد واحد ، ويقبع واقع الاختلاف الثرى ، درامياً ، بين الشخصيات المتغايرة التى لا يدنى بها التشابه ، قط إلى حال من

الأحوال.

وتفضى هذه المفارقة الأولى إلى أخرى ملازمة ، على مستوى علاقات البناء الدرامى ، من منظور الأجيال المتتابة والمتصارعة فى آن . فالمسرحية تركز على التضاد الرأسى بين ثلاثة أجيال على وجه التحديد . الجيل الأول يمثل حضور الجد الذى ظل مغيبا بلا فاعلية ولا دور ، سوى استرجاع الذكريات التى تؤكد سلب الحاضر بالقياس إلى ايجاب الماضى . والجيل الثانى هو القطب الأول من التضاد الأساسى بين جيل الآباء الذى ينتمى إلى المشروع القومى الناصرى ، وجيل الأبناء الذى جاء فى أعقاب إجهاض المشروع الناصرى وبداية التحول الساداتى ، فكان بمثابة النقيض الذى يذكر بنقيضه . ولا تكف الأم زهرة عن الحديث عن الفردوس الناصرى المفقود ، أثناء حديثها عن الأب الذى كان بعض حضور عبد الناصر فى النص المسرحى والعرض على السواء . ولأن علاقات الأحداث والشخصيات مصاغة من وجهة نظر جيل الآباء ، خصوصا ما تنطقه الأم التى يتسرب خطابها إلى مفردات الابنة الصغرى ، ويطفئ على بقية الأصوات بنبرته الحماسية ، فإن التضاد بين الجيلين يبدو تضادا بين الفردوس الناصرى المفقود والجحيم اللاحق الذى اقترن بإجهاض المشروع القومى ، ذلك الإجهاض الذى تولد عنه الفساد السياسى الاجتماعى الذى أدى إلى ضياع جيل الأبناء ، فأصبح جيلا نصفه مضلل والآخر مغيب كما تقول الابنة الصغرى . ولكن إذا نظرنا إلى الأم بوصفها الامتداد الطبيعى للحضور الناصرى فإن المنظور لابد أن يتغير ، ويبدو جيل الآباء (الناصرى) أقرب إلى أن يكون سببا من الأسباب التى أدت إلى ما انتهى إليه الأبناء . فالفردوس الناصرى لم يستطع أن يدافع عن بقاءه ، ولم يحصن أبنائه ضد مأساة إجهاضه التى لم تخل من معنى السقوط ، فهجروه إلى ما حسبوه خلاصا منه ، أو خلاصا من توابع سقوطه ، خصوصا بعد أن أورثهم بعض الجرثومة التى أحالت الزهرة إلى جنزير .

ويلفت الانتباه أن الحوار مع الإرهابي ، فى غير مشهد ، هو حوار يبدأ من حجج الإرهابي وينتهى إليها . واقعا فى شراك محاجته القمعية على رغم المقاومة المعلنة ، لأن الحوار لا يدور بين أطراف متكافئة فى تضادها أو اختلافها ، أو حتى فى صياغة أفكارها ، وإنما يدور بين صيغ جاهزة ، فى أكثر من حالة ، لخطاب إرهابي شائع ، ونموذج إرهابي جاهز وصيغ مقابلة من خطاب وشخصيات لا تخلو من نمطية النموذج الجاهز ، ولذلك يبدو الحوار ، فى غير مشهد ، صيحات متبادلة ، خطابيه استعدادية لا يتحول إلى عملية " جذلية " تتغير معها الأطراف المتناقضة تغيرا دراميا فعلا .

ولا يبعد عن هذه المفارقة حوار الابنة والإرهابي ، وهو حوار يرمى إلى قصة الحب التى استبعدتها العرض من النص القديم ، وأحالتها إلى اعجاب ملتبس بالإحساس العالى بالواجب عند الإرهابي ، لأنه يتبنى قضية لا يتردد فى بذل حياته فى سبيلها . وليس مهما أن تكون هذه القضية زائفة ، أو يترتب عليها تكفير المسلمين واغتيال الأبرياء الآمنين ، فالأهم وجود القضية فى ذاتها ، من حيث هى قضية ، لأن معظم الشباب لا يؤمن بقضية من أى نوع . وتكون نتيجة هذا النوع من الحوار عدم الخلاف حول الحل الدينى الذى تحتكره مجموعة دون غيرها ، وانحصاره فى الوسيلة فحسب ، هل هى اللين أم العنف ؟ ولكن إذا كان اللين يوازى الزهرة رمزيا ، والعنف يوازى الجنزير ، فكلاهما ، فى هذا النوع من الحوار ، يتحول إلى مجرد طرف يتناقض ظاهريا ومقابله ، فى المتصل نفسه الذى لا تتميز أطرافه المتعارضة تميزا حقيقيا .

هل يرجع ذلك إلى استجابة العرض إلى الخطاب الشائع فى الرد على الإرهاب ، وهو خطاب يقع فى شراك خطابه النقيض ؟ أحسب أن الأمر كذلك ، خصوصا أن المخرج جلال الشرقاوى يؤكد ، فى تقديمه المطبوع للعرض :

« اننا لا ندين التطرف سواء كان فى أقصى اليمين أو أقصى الشمال ما دام وسيلته الحوار ، بل أننا نحترمه وإن كنا قد نختلف معه أما إذا تحولت الوسيلة إلى

القنبلة والمسدس والجنزير ، يصبح التطرف إرهابا وهذا ما ندينه ونقف ضده ونحاربه بكل الوسائل الممكنة » .

ولكن كيف نتجاهل أن التطرف فى ذاته وبذاته نفى للحوار وإلغاء له ، وأنه الوصول إلى النقطة الحدية التى ترفض (وتقمع) الإمكان المفاير للفكرة أو الفهم المختلف للمبدأ ؟ وماذا نفعل إذا كانت العلاقة بين التطرف و الإرهاب هى العلاقة بين السبب والنتيجة ، بين الكلمة التحريضية والعنف العارى الذى يترتب عليها ؟!

ربما كان هذا المنحنى من التفكير ، عند جلال الشرقاوى ، هو الذى انتهى به إلى التركيز على بعد واحد فى النص المسرحى ، بدل الوصول بممكنات التركيب إلى ما يكملها فحذف بعض الجمل الدالة من النص ، وأظهر عدم التكافؤ بين الممثلين واضحا ، شأنه شأن التفاوت اللافت فى قدراتهم ومستويات أدائهم ، والتركيز على بعضهم دون بعض ، مع أن للشخصيات الأربع كلها فى النص الدرجة نفسها من الأهمية فى علاقات الصراع . ولم ينج جلال الشرقاوى من عادات المسرح التجارى ، فأضاف إلى النص حضور الممثل النجم الذى "يفرقع" فى أدائه ، ويضيف التوابل الضارة إياها ، ارتجالا ، مؤكدا خفة دمه ، حتى لو انقطع تواصل الخط الدرامى فى بعض المشاهد . ويصل الحرص على الإبهار إلى ذروته فى المشهد الختامى الذى قد يدهش المتفرج بمتفجراته وتدافع عنفه ، ولكنه يظل مشهدا مقحما ، مفتعلا ، زائدا على حبكة المفارقة التى تكتمل ، فعليا ، بتحول الإرهابى الذى استعاد وعيه . أما ما أعقب ذلك إلى الصرخة الأخيرة التى أطلقتها الأم فى النهاية ، فهو إثارة مقصودة ، يراد بها تهيج الانفعالات العنيفة فى وجدان المتفرج ، لكنه تهيج سرعان ما يضيع أثره ، لأنه لم يكن نتيجة حتمية أو طبيعية أو حتى معقولة فى سياقه .

ترى هل كان تأخر عرض المسرحية ، فى موازاة تغير المناخ المحيط ، هو السبب الذى دفع المخرج وفريق الممثلين إلى إضافة ما يدخل فى باب "تسخين" أو "تتبيل"

العرض؟ أم أن النص نفسه ينطوى على ما لم يستطع العرض معالجته؟ كلا الأمرين ممكن على أى حال . لكن المؤكد أن شجاعة المؤلف المسرحى محمد سلماوى فى تصديه للإرهاب ، وكشفه القناع القبيح عن وجه الإرهاب الأقبح ، أمر جدير بالتقدير والتحية.



مسرحية جريئة وفنان موهوب

الكواكب فى ١٦ يناير ١٩٩٦

بقلم : رجاء النقاش

تعرفت منذ أكثر من عشرين سنة على الصديق والزميل محمد سلماوى ، ومنذ أن تعرفت عليه إلى الآن وأنا أحمل له المحبة والتقدير ، لأنه نموذج طيب جدا للعمل المنتج المثار فى حقل الصحافة والفكر والفن والسياسة . وكان سلماوى يدهشنى فى بداية معرفتى به لأنه جاء إلى العامة من طبقة غنية جدا ، ومع ذلك فقد كانت مبادئه كلها شعبية ، وكان ولا يزال من المحبين المخلصين لجمال عبد الناصر . وكان البعض يتصورون أن هذه الميول الشعبية ليست إلا نوعا من التظاهر والبحث عن الوجاهة فى الأوساط الثقافية والفنية ، ولكن محمد سلماوى أثبت صدقه وأمانته فى إيمائه بأفكاره ، وتحمل كل المصاعب التى تعرض لها بسبب هذا الإيمان الصادق الجميل ، فدخل السجن ، وتعرض للطرد من عمله الصحفى عدة مرات ، وظل دائما مبتسما راضيا لا يتردد فى إعلان معتقداته الفكرية والسياسية حتى لو هبت عليه العواصف من كل الجهات . ولا شك فى أن الذى أعاد تشكيل شخصية محمد سلماوى ونقله من مجرد شاب ثرى إلى إنسان له فكر وموقف هو أنه كان من البداية صاحب موهبة فنية قوية كامنة فيه وأنه - بالجهد - حرص على ثقافته واستخدم إمكانياته الكبيرة المتاحة له فى تنمية هذه الثقافة وتعميقها وتجديدها باستمرار ، كذلك فقد حرص على أن يكون دائما على صلة بالناس وبالتيارات الفكرية الرئيسية فى هذا العصر ، وبذلك استطاع أن يحافظ على صفاء ذهنه وأن يتيح لمواهبه فرصة واسعة للانطلاق .

ومحمد سلماوى متعدد المواهب فهو كاتب سياسى ، وروائى ، وكاتب قصة قصيرة ،

وعاشق من أصدق عشاق المسرح ، ولكن موهبته الرئيسية التى تجمع كل هذه المواهب تتجسد فى المسرح . ولذلك فإن أعماله المسرحية جميعا كانت لافتة للنظر ، وإن لم تحقق النجاح الصاخب ، وذلك لأنها لا تعتمد على الإثارة وإنما تعتمد على أرضية فكرية صلبة ، وعلى التناول الفنى الهادىء الوديع الذى يخفى أفكاره الحادة فى نسيج من الحرير الناعم .

ومسرحية "الجنزير" التى كتبها سلماوى وأخرجها جلال الشرقاوى ويقدمها المسرح الحديث الآن هى من هذا النوع ، أفكار حادة جدا وأساسية ، ولكنها كلها تتحرك فى إطار فنى شديد النعومة والسلاسة ، وهو إطار يخفى النار الملتهبة داخل هذا العمل الفنى الجميل ، وهذه النار لن نستطيع الإحساس بلهبها إلا بمزيد من التأمل والتفكير والالتفات إلى الإشارات الدقيقة فى المسرحية .

فالمسرحية تعرض علينا قصة أسرة تعاني من أخطر مرضين يعاني منهما المجتمع المصرى الآن وهما الإرهاب والإدمان . ولكننا لو وقفنا عند هذا الحد من التفكير فى المسرحية فسوف نظلمها كثيرا وسوف نرى فيها عملا خطابيا يهدف إلى الوعظ والإرشاد ، وهنا يأتى دور الكاتب الفنان الذى يعطى لعمله المسرحى أبعادا كثيرة مهمة منها : أن الأسرة تمثل المجتمع المصرى كله ، ومنها أن هذا المجتمع خائف من الطرقات المختلفة على أبوابه ، لأنه خائف من المستقبل وخائف من فتح هذه الأبواب لمن يدقون عليها لأنها تمثل شيئا مجهولا وغير مضمون ، ومنها أن الانتماء الآن فى مصر مضطرب ومشتت إلى أبعد الحدود ، فالجد ينتمى إلى ثورة ١٩١٩ ، والأم تنتمى إلى ثورة ١٩٥٢ أو ثورة السد العالى ، أما الأبناء فضائعون تائهون بين الخيالات والأوهام وبين العنف والطاعة العمياء ، ويعانى هؤلاء الأبناء أيضاً من الاضطراب العاطفى الذى لا بد من شاطئ مستقر ، وتمضى الحركة الداخلية الدقيقة الجميلة للمسرحية لتقول : إن اختلاف الانتماءات فى مصر - بشئ من التجربة والتفكير - يمكن أن

يلتقى فى جذوره الأصلية ، فشورة ١٩١٩ تلتقى مع ثورة ١٩٥٢ ، والدين يلتقى مع الخيال الذى يبنى ولا يهدم ، والاضطراب العاطفى يمكن أن ينتهى إذا نظرنا حولنا بأمانة وتخلصنا من الصور الخاطئة التى نفهم بها الثورة والدين والخيال والعاطفة ومعنى الانتماء ، وكل هذه الخيوط - بعد تصحيحها - تتجسد فى الصرخة الأخيرة وهى تقول : بلدى ، فهذه الصرخة هى البحر الكبير الذى ينبغى أن تصب فيه كل الأنهار ، وهى الميزان الذى نستطيع به أن نصحح أخطاءنا ونعرف طريقنا المستقيم .

وعلى الصفحات التالية من «الكوكب» وعن هذه المسرحية نفسها مقال ممتع للزميل العزيز محمود سعد ، وكتابات محمود سعد دائماً ممتعة ومليئة بالصدق والبراءة ولذلك فهى لا تجرح أبداً حتى لو كانت مليئة بالنقد والاعتراض ، وأنا أختلف مع عزيزى محمود سعد فى عدة نقاط : فإخراج جلال الشرقاوى كان - فى رأى - جميلاً جداً ، لأنه كان «وفياً» للنص ولم يخرج عليه ولم يحاول أن يفرض حقاً صاعباً وقد أعطانا الإخراج فى بساطته ودقته الشعور المطلوب وهو أننا بكل انتماءاتنا محصورون فى بيت ، ثم تدرج من هذا الموقف إلى تكبير الصورة بحيث يصبح هذا البيت هو بلدنا وتصبح الأسرة هى المجتمع المصرى كله ، وبذلك كان جلال الشرقاوى منضبطاً جداً مع النص . وهذا هو أفضل ما يمكن أن يقدمه مخرج كبير لا يريد أن يستعرض إمكانياته دون جدوى على حساب الحقيقة الفنية والفكرية ، أما أداء الممثلين فقد كان فى منتهى التناسق مع روح المسرحية وفهم المخرج ، ولم يكن غريباً أن يبدع الفنان الكبير عبد المنعم مدبولى فى دور الجد الذى يعيش فى الماضى ، ولا يسمع أى صوت سوى صوت هذا الماضى ، ولم يكن غريباً أن تبدع الفنانة ماجدة الخطيب فى دور الأم الواثقة من مشاعرها وأفكارها المعارضة فى حنان على كل الأخطاء ، والصابرة على ما أصابها من متاعب ومنغصيات ، فهذه العناصر فى شخصيتها هى التى تؤهلها لأن تطلق فى آخر المسرحية صرختها القوية : بلدى .. أما وائل نور فقد أعجبني جداً ، لقد كان

« قطة فوق سطح من الصفيح الساخن » ملتهبا بنار الخيال وآلام الضياع والثورة الهائلة الكامنة فى داخله والتي ليس لها هدف واضح ، كان وائل نور فى تقديرى عازفا موهوبا يفسر دوره فى المسرحية ويؤديه على أحسن وجه . أما خالد النبوى فقد حقق الكثير من آمال الذين كانوا ينتظرونه على المسرح بعد نجاحه الكبير فى السينما ، واستطاع أن يجسد بقوة وعذوبة كل التناقضات التى تمثلها شخصيته ، وأن يحملنا معه إلى الانتصار المنطقى الذى توصل إليه بالتدريج على أخطائه بعد اكتشافه الأخير لإنسانيته وانتمائه الصحيح ، أما عزة بهاء فقد مثلت فى صفاء شديد دورها كفتاة حائرة مقهورة مغلوبة على أمرها ، ولم يكن مطلوبا منها أكثر من ذلك ، لقد أسعدتنى هذه المسرحية نصا وإخراجاً وتمثيلا .. وهو رأى لا أفرضه على أحد .

الجزير

الأهرام فى ١٥ يناير ١٩٩٦

بقلم : محمد صالح

مسرحية "الجزير" فى مقدمة أهم العروض التى تراها القاهرة هذه الأيام. إنها عن الفكر المنحرف المستتر بالدين الذى يتهدد الحياة من خلال الإرهاب ، وتقول المسرحية التى أجاد صياغتها فكرا وكلمة الأديب محمد سلماوى : إنه بالفهم والعطف والحب نستطيع أن نحمى الشباب من الوقوع فى براثن الإرهابيين ، بل أن ننقذ من أيديهم الذين لا يزالون على أول الطريق ، ثم تقول المسرحية إن وقوع الشباب فى أيدي المستترين بالدين كوقوعهم فى دائرة الإدمان والهلوسة والغياب عن الواقع ، وذلك من خلال شابين يضمهما العرض : أحدهما إرهابى والآخر مدمن !؟

المسرحية نشرها محمد سلماوى وكان من المفروض أن يقدمها جلال الشرقاوى على مسرحه ، ثم بعد عشر إنتاجها لفترة خرجت إلى الحياة نابضة بالحركة على مسرح الدولة من إخراج الفنان القدير جلال الشرقاوى الذى حول النص بأستاذيته إلى واقع نعيشه ونلمسه إلى حد شعور المتلقى فى صالة المسرح أنه قد أصبح ضمن الرهائن مع أفراد الأسرة الذين يسيطر عليهم الإرهابى بمسدس وجزير .

حرص المخرج الكبير على أن يكون المسرح متسعا منذ البداية ، يحيط به صالون أنيق يناسب أسرة المهندس من بناء السد العالى وهو الديكور الوحيد طوال العرض حيث تجرى الأحداث فى صالة البيت . ومع ذلك استطاع النص والحوار المتقن والفكر الواضح للمؤلف وإمكانات المخرج القدير وسيطرته على المسرح والحركة والإضاءة ثم أداء الممثلين من تقديم عرض أظنه فى مقدمة أهم عروض المسرح عام ١٩٩٦ .

مدبولى : كان عملاقا فى أدائه لدور الجدى الذى عاصر ثورة ١٩١٩ وكان من أبطالها . كما كان من مصادر الإمتاع والضحك .

ماجدة الخطيب : أدت أروع أدوارها منذ أن عادت للمسرح فى دور " زهرة " الأم .
خالد النبوى : كان عظيما فى دور يتطلب الفهم والمقدرة ، وأثبت الفنان أنه أهل للثقة ، وكان بديعا فى أدائه المشفق على الشاب المدمن .

وائل نور : طاقة من الحيوية والأداء المشتعل المتدفق فى دور الشاب المدمن .
عزة بهاء : ممثلة جيدة بأدائها البسيط .

جمال سلامة : قدم موسيقى معبرة عن الموضوع .

ولقد كان جلال الشرقاوى عملاقا أيضا فى إخراج المعركة بين الشرطة والمتطرفين.. وكانت من أهم مشاهد العرض ..

تحية للجنزير ولكل مبدعيها .

الزهرة والجنزير ١

الأهرام فى ١٢ يناير ١٩٩٦

بقلم : فتحى العشرى

الإرهاب بغيض مرفوض سواء كان باسم الدين أو باسم الديمقراطية .. والمسرحية كتبت بعنوان « الزهرة والجنزير » وهو معنى يشير إلى التعارض والتضاد ويوحى بالصراع أو الدراما ، ولكن المسرح الحديث قدمها بعنوان "الجنزير" فأصدر المحكم دون تداول وحسم الموقف لصالح طرف دون الطرف الآخر .. وبغير أن نخوض فى أوجه التشابه بين هذه المسرحية وسيناريو فيلم « الإرهابى » للنين الرملى ، أيهما أسبق وأيهما تأثر بالآخر ، ومدى تأثرهما معا بقصة فيلم « فى بيتنا رجل » لإحسان عبد القدوس ، نقول إن « الموقف » بطبيعته يفجر إثارة ويضع الشخصيات المتناقضة فى أزمة ويضع المسئولين والمحرضين فى « ورطة » ولا تنفجج الأزمة إلا بسقوط ضحايا أولهم الإرهابى المغرر به بدعوى الجهاد والإصلاح بالسلاح مادامت الموعظة الحسنة لا تفيد ، غافلا هو ومن خلفه عن الجريمة التى لا تفيد هى الأخرى . فالإرهابى الذى يختفى وراء نقاب امرأة . يغدر بالأم التى خدعت فيه وفتحت له بيتها حتى يتمكن منه ويسيطر على حركة وحرية ومصير جميع من فيه ، لا يرحم الجد المقعد فوق كرسية المتحرك ولا الابن المدمن الذى يصاب بنوبات هستيرية ولا الابنة الشابة التى تحترم عقيدته ولكنها تصدم فى تصرفاته ، وعندما تهزمه المواجهة الفكرية والجدل المستنير يتعلل بأنه مجرد آلة ينفذ الأوامر بالسمع والطاعة دون مناقشة أو فهم أو اقتناع ، وعندما تصدر إليه الأوامر بالقتل يتردد ثم يرفض ويعلن التحدى والعصيان فى نوبة استنارة وصحيان .. وتكون النتيجة قتله برصاص الارهابيين الذين تقتلهم وتقبط

عليهم قوات الصاعقة فى مشهد ختامى مروع تسمو فوقه الأم وهى تصدر صرخات
لوعتها وأهات حسرتها على الإرهابى المتطهر ، صائحة فىنا بنداها الدامى « وئدى ..
ولدى » .

نص محمد سلماوى محكم البناء رفيع المستوى ، لولا الأطالة والاستطراد فى البداية
وإخراج جلال الشرقاوى متقن الأيقاع رائع الحركة ، لولا الإظلام الكثير الطويل ..
وديكور صبرى عبد العزيز متميز الجمال أتاح لعبد الله مراد وإبراهيم مهدى إدارة
معركة الختام .. موسيقى جمال سلامة جاءت معبرة وموحية مثل طاقم التمثيل الذى
تنافس فى رفعة الأداء ، عبد المنعم مدبولى الأستاذ الذى صنع دوره ضحكا وبكاء ،
ماجدة الخطيب التى تقمصت الشخصية وسمت بها أما لكل المصريين ، وائل نور الذى
تخلص من أسرة « المهاجر » أما عزة بهاء فكان ينبغى أن تجتهد فى بلورة الشخصية
وإضاءة جوانبها ، فى عرض متوهج زاخر بكثير من فنون المسرح وسط الخواء
المسرحى.

الزهرة والجنزير ١

بقلم : أحمد عبد المعطى حجازى

السؤال الأول الذى سيتوقف عنده الذين يشاهدون الآن مسرحية "الجنزير" ممن سبق لهم أن شاهدوا فيلم « الإرهابى » هو : أى العاملين نقل عن الآخر ؟ .. فالمسرحية التى كتبها محمد سلماوى وأخرجها جلال الشرقاوى للمسرح الحديث تبدأ بإرهابى متنكر فى ثياب فتاة منقبة ، أى ملفوفة فى السواد من قمة رأسها إلى أخمص قدميها ، يستوقف سيارة تقودها امرأة تحمله إلى منزلها ، ثم تفاجأ به يكشف عن وجهه ويشهر فى وجهها سلاحه النارى ، ويجعلها هى وبقية أفراد أسرتها رهائن يساوم بهم سلطات الدولة حتى تفرج عن عدد من زملائه الإرهابيين المسجونين أو يقتل أفراد الأسرة واحدا بعد الآخر .

وقد استخدمت هذه الحبكة فى فيلم « الإرهابى » الذى كتب قصته لينين الرملى ، ولعب بطولته عادل إمام ، حين شارك بطل الفيلم فى هجوم واستطاع أن يفلت من قبضة رجال الأمن لتصدمه سيارة طبيب يحمله إلى منزله ، ويتركه أياها مع أفراد أسرته ، فتتطور الأحداث فى الفيلم على نحو ما تطورت فى المسرحية .

فإذا كان لابد من جواب سريع عن هذا السؤال فالمسرحية التى شاهدناها أخيرا على خشبة مسرح السلام أقدم من الفيلم الذى شاهدناه فى العام الأسبق لأنها كتبت عام ١٩٩١ كما ذكر لى المؤلف ونشرت فى العام التالى .. على حين صور فيلم « الإرهابى » وعرض عام ١٩٩٤ أى بعد نشر المسرحية بعامين .

غير أن هناك عملا ثالثا سبق المسرحية والفيلم معا بأكثر من ثلاثين عاما ، وهو رواية إحسان عبد القدوس « فى بيتنا رجل » التى تدور هى الأخرى حول شاب وطنى

متطرف يشارك فى بعض العمليات الإرهابية ويلجأ لصديق يؤويه فى منزله حتى لا يصل اليه رجال الأمن الذين كانوا يبحثون عنه ويطرصدون خطاه . فإذا كان الفيلم قد اقتبس حيكته من المسرحية ، فقد اقتبسها المسرحية من الرواية .

لكن أحب أن أبرىء الفيلم والمسرحية معا من تهمة الاقتباس أو « الاختباس » كما كان يسميها الناقد الكبير الدكتور محمد مندور ، مازجاً بين الاقتباس والاختلاس ، لأن الحوادث التى يقدمها لنا الارهابيون الحقيقيون ممن يقتحمون المنازل والمستشفيات ويختطفون الطائرات والحافلات والسفن ، ويحتجزون الرهائن ويساومون بهم ، تغنى الروائيين المسرحيين والسينمائيين عن أن يكون بعضهم عالة على البعض .

وإذا كان الهدف من هذه الحبكة هو جمع أطراف الصراع داخل إطار واحد تنمو فيه الأحداث وتتشابك وتتعدد حتى تصل إلى غايتها ، فنحن نجد صوراً من هذه الحبكة فى حكاية « على بابا والأربعين حرامي » وفى قصة الحصان الخشبي الذى صنعه اليونان واختفوا فى جوفه ليتمكنوا عن طريقه من دخول طروادة فى إلبادة هوميروس . وما دامت هذه الحبكة قديمة ، فالسؤال يجب أن يتجه وجهة أخرى لنرى : هل كانت فى هذا العمل أو غيره طبيعية أم مفتعلة ؟ وهل استفاد المؤلف منها وطوعها لأداء فكرته أم جعلها مجرد مدخل يخطف به الأبصار ثم تركها بعد ذلك فارغة مهجورة ؟

والجواب أن مؤلف "الجنزير" استخدم هذه الحبكة بمهارة ليقول أولاً دون أن يستخدم كلمة واحدة . إن هذا الإرهابى الذى يدعى الغيرة على الدين والأخلاق ليس إلا مخادعاً نذلاً ، لأنه تنكر فاحفى حقيقة وجهة ، ولأنه استغل طيبة قلب امرأة بريئة متسامحة صدقت أنه فتاة غريبة محتاجة للمعون ، فمدت يدها إليه ، وصحبته الى منزلها دون تردد ، رغم أنها سيدة سافرة تختلف لاشك مع المنقبات ، وترى أن النقاب نوع من التطرف أو الانغلاق ، لكنها مع هذا تؤمن بأن كل إنسان حر فى الظهور بالصورة التى يحبها . إن صح أن يكون التنقيب صورة من صور الظهور .

ثم إن المؤلف استغل هذه الحبكة فى إقامة المواجهة بين الإرهابى من ناحية ورهائنه من ناحية أخرى ، هذه المواجهة التى سيحل محلها التعاطف المتبادل شيئاً فشيئاً ، فيدرك أفراد الأسرة أن هذا الشاب الذى هددهم بالموت ضحية لمن استغلوا فقره وجهله وتدينه ، فحولوه إلى أداة لترويع الآمنين ، ويدرك الإرهابى أن هذه الأسرة ليست عدوا له ولا عدوا للدين ، بل هى تملك من الفضائل ما يحلم هو بامتلاكه ، وتعانى من الآلام ما يعانى به . ولهذا يلقي بسلاحه ويرفض الانصياع للعصاة التى أرسلته ، وهنا يجد أفراد الأسرة ومعهم الإرهابى أنفسهم بين نارين : نار الإرهابيين الذين اقتحموا المنزل لقتل زميلهم المتمرد مع رهائنه ، ونار رجال الأمن الذين اقتحموا المنزل كذلك لمقاومة الإرهابيين .

لكن المواجهة بين الإرهابى - خالد النبوى - وأفراد الأسرة لم تكن الهدف الوحيد الذى قصد اليه المؤلف حين استخدم هذه الحبكة ، وإنما أراد أيضا أن يجمع بها أفراد الأسرة الذين قلما يجتمعون .. زهرة الشرقاوى - ماجدة الخطيب - سيدة المنزل التى مات زوجها وكان كبير المهندسين المصريين الذين بنوا السد العالى ، ووالدها أمين - عبد المنعم مدبولى - الشيخ الضرير المقعد الذى شارك وهو شاب صغير فى ثورة ١٩١٩ ، وابنها أحمد - وائل نور - الطالب الجامعى الذى أدمن تعاطى الحبوب المخدرة ، فأصبح همه الوحيد أن يحصل عليها بأى ثمن ، وابنتها ياسمين - عزة بهاء - التى تدرس تاريخ مصر القديم وتنوى أن تعمل فى ترميم الآثار الفرعونية .

وهناك شخصيات أخرى نحس بوجودها ولا نراها .. أولها الزوج الراحل المهندس على صفوت الذى تقدمه أرملته كممثل أعلى وذكرى باقية من ذكريات العصر البطولى الذى ذهب . وفى مقابله أمير الجماعة الإرهابية الذى يتحدث عنه الشاب الإرهابى كما يتحدث المؤمن عن الله عز وجل ، فهو نفسه لا يرى هذا الأمير المحتجب ، وإنما يتصل به من خلال وسيط آخر لا نراه ، بل يأتى صوته فى الهاتف كأنه بالنسبة للإرهابى

صوت جبريل عليه السلام ، فيجيبه بالسمع والطاعة ذاهلا مسحورا .. وأخيرا نرجس البنت الكبرى لسيدة المنزل التى رحلت مع زوجها إلى السعودية طلبا للرزق ، فاضطرت هناك لوضع الحجاب ، وإن لم تصل إلى وضع النقاب .

نحن هنا لم نعد أمام أسرة من الأسر ، بل نحن أمام المجتمع المصرى بكل أجياله وفناذجه واتجاهاته . الجيل الذى فتح عيوننه على ثورة ١٩١٩ ، والجيل الأوسط الذى عاصر عبد الناصر فخلق معه ثم سقط معه ، والجيل الأخير الذى لجأ بعضه إلى الدين، ولجأ بعضه إلى المخدرات ولجأ بعضه الآخر إلى المهاجر القريبة والبعيدة يناضل لجمع الثروة وضمان المستقبل الشخصى لأنه لا يجد هدفا أسمى يناضل من أجله .

أريد أن أقول إننا فى اللحظة التى يلتئم فيها شمل الأسرة تحت التهديد ، نجد أنفسنا نحن المشاهدين ضمن أفرادها ، فليس فينا من لا يمت بصلة من الصلات إلى زهرة أو زوجها الراحل أو والدها العجوز ، أو ابنتها الكبرى المهاجرة ، أو ابنها المدمن ، أو ابنتها الصغرى التى تهيم بحب بلادها ولا تجد من يقاسمها هذا الحب أو يرافقها فى طريقها نحو المستقبل .

وإذا كنا نحن المشاهدين نحس مع أفراد الأسرة بالخطر الذى يمثله الإرهابى ونواجهه معها ، فنحن ندرك أيضا أن هذا الخطر تسلل إلى حياتنا من قبل ، إن لم يكن بهذه الصورة السافرة فبصوره الأخرى التى نعانى منها جميعا كما يعانى أفراد الأسرة المعتقلة ، فالهجرة ، والإدمان ، واضطراب الحياة العاطفية ، وغموض المستقبل الفردى والقومى أخطار تهدد الجميع .

إن الطيبة الشديدة أو قل الغفلة التى أدت بالسيدة المسكينة إلى أن تحمل معها إلى داخل منزلها شخصا غريبا مجهولا لم يكن فى حقيقة أمره إلا إرهابيا متنكرا ، هذه الغفلة إشارة ضمنية إلى أن الخطر قد تسلل إلى داخل نفوسنا ، فأصبحنا نستجيب له ونساعده دون تفكير .

وكما أن حياتنا ملأى بصور من الخطر الذى يمثل الإرهابى وجهه العنيف المدمر ، فالارهابى من الناحية الأخرى ليس شيطانا رجيمًا ، وإنما هو إنسان مخدوع مضلل . إنه هو إنسان مخدوع مضلل . إنه هو الآخر ضحية لسقوط الحلم الكبير وإنهيار المشروع القومى الطموح ، مثله مثل الابن المدمن ، وهل هنا فرق بين ظاهرة الإدمان وظاهرة الإرهاب الدينى ؟

من الطبيعى إذن أن يبدو المدمن والإرهابى وجهين لشخص واحد يدمر نفسه كما يدمر من حوله . وقد نجح المؤلف والمخرج نجاحا بعيدا فى تأكيد هذه المشابهة تلميحًا وتصريحًا ، فالمدمن يتوهم تحت وطأة المخدر الإرهابى مجرد هلوسة من هلوساته ، أنه وحده الذى يراه أو أنه ظله الذى يتبعه . والإرهابى يرى نفسه فى المدمن ويفتح له قلبه ويطلب منه المساعدة فيستجيب المدمن له ويساعده فى أداء ما كلف به . من الطبيعى كذلك أن يشارك الإرهابى فى حياة الأسرة اليومية كأنه أصبح فردا من أفرادها ، فهو يأكل معهم ، ويساعد الجد العجوز فى تناول وجبته ، ويحمل صديقه الجديد ووجهه الآخر ، المريض بالإدمان ، إلى سريريه حين تصرعه الحاجة إلى جرعة المخدر التى استحال أن يحصل عليها ، بعد أن أحكم الإرهابى قبضته على رهائنه ، وأحكم رجال الأمن حصارهم حول المنزل .

ومن الطبيعى فى النهاية أن تنظر ياسمين لهذا الشاب الإرهابى بشيء من الإعجاب رغم رفضها القاطع لآرائه ، لأنه يؤمن بقضية ويؤدى ما التزم بأدائه ، مع علمها بأنه مخدوع وبأن قضيته زائفة .

لم يكن الصراع إذن فى "الجزير" بين إرهابى شرير من ناحية وأفراد أسرة أخيار من ناحية أخرى ، بل كان بيننا وبين أنفسنا ، بين الأخطار التى تتهددنا وقوى المقاومة التى نستنهضها ، ونستدعى فيها تاريخنا ، وشعورنا المشترك بالانتماء ، واستعدادنا الفريزى للتلاحم فى مواجهة الخطر الداهم . ولاشك فى أن وصول العرض إلى هذا

العمق وهذه الرحابة كان ثمرة لنجاح المؤلف فى رسم شخصياته ، ومواجهة بعضها ببعض ، وإنطاقها بتداعيات امتزجت فيها الوقائع بالرموز والتواريخ والأحلام والعواطف ، خصوصا فى المشاهد الأخيرة حين يتحول الحوار إلى مونولوجات متزامنة متوازية ، تستحضر فيها الشخصيات ذكرياتها القريبة والبعيدة وتكشف عن أعماقها المستترة ، فيصل الكلام والأداء إلى درجة عالية من النقاء والحميمية ويرتفع الصراع من مستوى الحادثة العابرة إلى مستوى اللحظة التاريخية التى تقف فيها الأمة تراجع تاريخها ، وتواجه مصيرها ، وقد تنازعتها قوتان غائبتان حاضرتان قوة الحياة التى يمثلها بانى السد ، وقوة الموت التى يمثلها أمير الجماعة الإرهابية ، وقد لعب المؤلف هنا بمهارة لإكساب هاتين القوتين أبعادا ودلالات رمزية شتى ، فهما الخير والشر ، والظلام والنور ، وزهرة اللوتس والجنزير والعقل والخرافة والماضى والمستقبل .

وأحب أن أشير هنا إلى الدور الذى لعبه الهاتف وجرس الهاتف فى هذا العرض . لقد كان الإرهابى يرفع السماعة ليرد على الوسيط الذى ينقل إليه تعليمات الأمير كما لو كان يتلقى الوحي . لقد كانت هذه لفظة عبقرية من لفتات المخرج جلال الشرقاوى . ويمكننى أيضا أن أقول إن هلوسات المدمن بدت لنا صورة من صور الأوهام التى استبدت بالإرهابى ، على حين امتزجت صورة كبير المهندسين بصورة عبد الناصر ، وبدأ السد العالى امتداداً للأهرام .. فى هذه اللحظة التى تحرر فيها الإرهابى ورهائنه من مخاوفهم وأوهامهم وحسم الصراع بالفعل ، لم أجد معنى للنهاية التى انتهت بها المسرحية ، فقد تحولت الخشبة إلى ساحة لقتال استعراضى استخدم فيه المخرج بعض لاعبي الجمباز المحترفين الذين أخذوا يتقافزون ويطلقون الرصاص هنا وهناك حتى أخرجونا من جو العرض ، وحولوا المسرح إلى سيرك أو مولد !

ربما كان أقرب إلى منطق المسرحية أن تنتهى بأن يتوجه الجميع إلى الباب المغلق ليفتحوه بأنفسهم ، بدل أن يقتحم المنزل الإهابيون ورجال الأمن لينهوا صراعا انتهى

قبل مجيئهم .

ولقد رأيت أيضاً أن شخصية الإرهابى كانت خطابية مسطحة إذا قيست ببقية الشخصيات ، فقد ظل طوال المسرحية يردد ما يردده الارهابيون فى تكفير المجتمع ، فلم نشعر به كشخصية لها ملامحها الخاصة إلا فى محاوراته مع أحمد المدمن وباسمين المعجبة به .

وقد استوقفنى أيضاً فى الحوار الذى دار بين الارهابى وبين أفراد الأسرة أن الارهابى لم يستخدم حججا دينية ، على حين أسرف أفراد الأسرة فى استخدام هذه الحجج ، كأنما كان يجب عليهم أن يكونوا فقهاء ، وحسبهم فى مثل هذا الموقف أن يكونوا عقلاء . وكذلك بدت لى القاعة التى دارت فيها الأحداث أنيقة رحبة يتحرك فيها الممثلون بحرية ، فلم أشعر بأنهم رهائن مهددون إلا فى لحظات خاطفة .

لقد دخل المؤلف بهذا النص طورا جديدا من أطوار نضجة ككاتب واستطاع المخرج جلال الشرقاوى ، كما يفعل دائما ، أن يحقق التوازن بين نظافة العرض والنجاح الجماهيرى . ولقد هزت أعماقى ماجدة الخطيب باندماجها الصوفى فى الدور الذى لعبته المرأة القادمة من العصر البطولى تتصوح فى يديها الزهور ، ويسقط الأبناء صرعى ، ويتبدد الحلم فتكف عن ملامسة البيانو . إنها مصر . وما أعظم حضور عبد المنعم مدبولى . إن صوته وحده طاقة متوهجة تملأ المسرح بالحياة والألفة والفرح . وهذا الممثل المعجون بماء البراءة ونار الشيطنة وائل نور ، وخالد النبوى ، وعزة بهاء كوكبة متألفة تفتتح الموسم المسرحى الجديد بقوة وأبهة .

والى اللقاء مع « الساحرة » يوم الأربعاء القادم .

بدون مجاملة
الاهرام المسائي يناير ١٩٩٦
الجنزير .. ومنهج التنوير ..
بقلم : فيصل عزب

وأخيرا تعرض المسرح لظاهرة الإرهاب تصرّحاً لا تلميحاً كما حدث فى عرض «اللي بنى مصر» من إخراج عصام السيد .. وقد كنا فى معرض حديث سابق قد بينا كيف واجهت السينما هذه الظاهرة فى مسلسل العائلة بعد أن سبقه مسلسل ليالى الحلمية فى جزئه الأخيرين .. وكيف أن المسرح لم يشترك فى التصدى لهذه الظاهرة حتى رأينا عرض « الجنزير » على مسرح السلام .. ونسجل هنا أنها من برنامج الادارة السابقة للمسرح الحديث قيادة الفنان فهمى الخولى .. ففى هذه المسرحية واجه الكاتب محمد سلماوي هذه الظاهرة مباشرة تحسب له ، وليست عليه.. وأكد من خلاله رسالة المسرح التنويرية بوضع الحدث تحت بؤرة الضوء الشديد وإيجاد النماذج التوضيحية لترسيخ الفهم فى عقل المشاهد والقيام بدور المعلم الذى يشرح ويناقش ويوجه والفنان الذى يرسم الصورة بأبعادها وخلفياتها حتى ينتهي الى وضع الرتوش المكمل بها وإذا صاحبتنى عزيزى القارئ الى داخل صالة عرض مسرح السلام وخشبتة الجديدة المتطورة لمتابعة « الجنزير » فسوف تري معى ديكور المسرحية الذى قام بتصميمه « الدكتور صبرى عبد العزيز » نلاحظ معا أن الديكور يبدأ من بداية خشبة المسرح أمام الستارة بكثير من المنطقة التى يطلق عليه المسرحيون « الافانسين » وهذا الوضع يعطى اتساعا كبيرا فى المساحة المخصصة للتمثيل مع أنه لم يجتمع أكثر من خمسة أشخاص فى أى مشهد من مشاهد المسرحية عدا المشهد الأخير حيث تدور المعركة بين المتطرفين وقوات الأمن .. ولعل الدكتور قد قصد من ذلك القرب أن تكون أحداث المسرحية فى حضان المتفرج أى أنها تمسه مسا مباشرا وشديدا ولعله التقى مع فكر المخرج « جلال

الشرقاوي « في أن يجعل الاتصال وثيق الصلة بين المتفرج وبين ما يعرض علي خشبة المسرح معبراً عن تأثير المجتمع بنتائج وأحداث تلك الظاهرة .. والديكور عبارة عن صالة في منزل السيدة زهرة « ماجدة الخطيب » حيث نجدها تدخل مصاحبة لامرأة منقبة لا يظهر منها شيء ؟ ونكتشف من المنولوج الطويل وهي ترحب بزائرتها التي اصطحبتها من الشارع ولا تعلم عنها شيئاً إلا أنها تحدثها عن حياتها الخاصة وأن لها ابنه تدرس الآثار القديمة « عزة بهاء » وولدا يتعاطي الحبوب المخدرة وفي ضياع الإدمان « وائل نور » ووالدا عجوزا يتنقل بكرسي متحرك لا يسمع ولا يرى إلا قليلاً ويعيش علي ذكريات ثورة ١٩ وسعد زغلول والوطنية المحبطة والواقعة تحت وطأة الاستعمار الانجليزي والبوليس السياسي والآمال المجهضة من تأثير القهر وعدم القدرة علي التعبير .. وذلك بالاضافة الي ابنه متزوجه وتعيش هي وزوجها في بلد عربي .. وتفاجأ معي عزيزي القارئ إذا كنت لا تزال متتبعا معي أحداث المسرحية أن السيدة المنقبة ماهي الا أحد الإرهابيين المتكرين في هذا الزم « خالد النبوي » والذي تصادف ركوبه مع السيدة زهرة في عربة واحدة ولم تتحدث طوال الطريق فحسبته سيدة لا تريد التحدث أمام غرباء على اعتبار أن صوت المرأة عورة وعندما عرضت عليها استضافتها لم تمنع .. وتتحول المرأة المنقبة الي شاب إرهابي ينفذ مخططا باحتجاز أسرة تحت تهديد السلاح لإرغام المسئولين على الافراج عن بعض المعتقلين الارهابيين وينتاب الشاب حالة هياج شديدة عندما يكتشف وجود الجدد ومع أنه يعلم أنه عجوز لا يستطيع الحركة الا بمساعدة إلا أنه يشور اعتقاداً منه أنها خدعته بعدم إخباره عن وجود الجدد معها في نفس الشقة ..

وباكتمال عقد الأسرة نستشعر الصورة الرمزية في شخوص المسرحية فنجد الجيل الضائع بين الإدمان والتطرف لغياب القدوة « الأب » للأول وفقدان الحنان « الأم » بالنسبة للآخر .. والماضي العاجز عن استيعاب التطور ذي الايقاع السريع القافز في علاقة الآباء والأبناء فهو لا يزال يعيش منذ كان مصروفه اليومي مليمين يشتري منهما كل احتياجاته ويدخر منهما .. وأيضاً لا يزال يعيش في ذكريات الثورة الشعبية

وعنف الاستعمار في مواجهة الانتفاضات بالاضافة الى أن كل ما استطاع المشاركة به هو الهتاف يحيا سعد .. ونري زهرة الأم في سن مابين الأربعين والخمسين وحملها مسئولية الأسرة بعد موت الأب الذي شارك فى بناء السد العالى وهو رمز الحضارة المصرية الحديثة وتحديات العصر الذي انتصر فيه عزم الأمة وإرادتها .. ويقع الجميع الجد والأم والولد والبنت تحت تهديد سلاح الإرهابي الذي يتمني أن ينجح في مهمته حتى يكون جديرا بالانضمام إلى الجماعة ومهمته كما اسلفنا هي إجبار المسئولين على الإفراج عن بعض المعتقلين من إخوانهم وإذا لم يرضخوا فعليه أن يقتل الأسرة فردا بعد الآخر حتى يعلموا أنهم جادون فى تهديداتهم ويعيش الشاب وسط هذه الأسرة ويتعايش مع مشاكلهم شيئا فشيئا ويشعر باقترابه منهم ويقوم بمعاونة الجد فى تناول الطعام ويحاول جاهدا إخراج الولد من حالة الإدمان التى سيطرت عليه ويتخذ من الابنة مساعدة له فى الخروج من حالة التعتيم والتغيب التى تعرض لها .. وتنتهى الأحداث بمقتل الشاب على أيدي الجماعة الإرهابية ومعاملة قوات الأمن لتلك الجماعة والسيطرة عليها مع انبعاث صرخة عالية النبرة من الأم عند مقتل الشاب تحمل آلام أم فقدت ولدها .

التأليف : كما سبق أن قلت إن المباشرة فى الحوار كانت مقصودة لأن الجدل القائم بين الابنة والشاب الإرهابي يتخللها أحاديث نبوية وآيات القرآن الكريم لا يستقم معها إلا الأسلوب المباشر والقول الواضح الصريح .

امتياز فى رسم الشخصيات .. الجد الفارق فى أحداث الماضى والابن الضائع والواقع بين برائن الإدمان والابنة المتفتحة التى تعيش سنّها وعصرها والأم المتحملة لمسئوليات أسرة فقدت عائلها .. والشاب الإرهابي الذي افتقد حنان الأم ورعاية المجتمع فانهرف عن جاده الصواب وانخرط فى سلوك ضائع .. ومع قلة أحداث المسرحية إلا أنك تظل مشدودا الى الشخصيات المتحركة أمامك .

الإخراج : اتخذ الأسلوب السهل فى تحريك الممثلين .. وملاً الحيز الكبير من خشبة المسرح بالحركة .. وطبعاً توزيع الأدوار فى غاية التوفيق والامتياز .. وتمكن فريد فى

قيادة مجموعة العمل وعناصر وأدوات كل العاملين واستخراج كل طاقات الإبداع لديهم.. وموهبة إخراجية لا تنتظر التقييم أو المديح .

التمثيل : عبد المنعم مدبولي « الجد » خبرة ليس لها مثيل في اختيار مكان وموعد « الإفيه » ومهارة غير عادية في إلقائه وتمكن في استخدام اللزمات الكوميديّة ووقت الاستغناء عنها بالإضافة الى البراعة الأدائية في المواقف الإنسانية .. ماجدة الخطيب « الأم » تنقل ناعم بين الأحاسيس المتباينة .. فهم عميق لكل تضاريس الشخصية وتجول رائع بين المشاعر الانسانية من خوف وحنان وأمل .. خالد النبوي « الإرهابي » مع اختلاف الكثير في درجة اقناعه إلا أنى أرى أنه أدى الشخصية كما يجب أن تؤدي وتمكن من كل خيوطها وإن جسد المواقف العنيفة بأداء مبالغ فإن ذلك شئ طبيعي مع إنسان يقينه ضعيف بالنسبة للقضية التي يعتنقها .. وائل نور « الابن » شخصية المدمن الفاقد الاحساس بأي خطر أداها بفهم كبير وأدى لحظات انهيار المدمن لنقص المخدر بروعة يحسد عليها .. عزة بهاء « الابنه » فرض عليها طبيعة الدور أداء معينا لا تستطيع الخروج عليه .. شخصية جدلية تفرع الحجة بالحجة وتتكلم بموضوعية شديدة اكتنفها شئ من الجفاف .

وبعد فها هو المسرح يقدم نموذجا رائعا وطرحا موضوعيا لقضية الإرهاب من خلال ضحكة عالية تولاها الرائد الرائع عبد المنعم مدبولي والصاعد المتمكن وائل نور وأحاسيس مرهفة جسدها خالد النبوي وماجدة الخطيب وعزة بهاء محققا رسالته التنويرية .

حوار الزهرة والجنزير
المصور ٢٢ فبراير ١٩٩٦
بقلم / د. صلاح فضل

.. محمد سلماوى كاتب مسرحى قدير .. يعرف كيف يبنى النص
الدرامى ويهندس حركته بإيقاع محسوب ، ويرسم الشخصيات - على
بساطتها بمهارة فائقة وأهم من ذلك وأبلغ فى التواصل الفورى مع
جمهور المشاهدين يعرف كيف يقدم الحدث أمامنا بصفاء شديد ، هذه
القدرة على استلال خيط واحد من نسيج الحياة المتشابهك وعرضه منذ
البداية فى موقف مجسد يخضع لقوانين الاحتمال وإمكانات المصادقية
ثم تغذيته بعد ذلك بالتطور المناسب والمدهش هى التى تميز طبيعة
الكتابة المسرحية واقتصادها اللغوى البالغ فكل كلمة فى المسرح لا
بد أن تتميز بالوظيفية والحركية ، أية ثروة زائدة تؤدى لتهدل
الموقف وتغضن ملامحه وترهله ، ومن ثم فإن مادرج عليه الممثلون
لدينا من إضافة مؤثرات وقفشات للنص يصيب صميم البنية المسرحية
فى مقتل ، لأنه يخل بإيقاع الأحداث ويضخم مواقع بعينها فى
الشخصية المتخيلة ويغير بؤرة النص الدلالية بعشوائية مسرفة..

من هنا كان اهتمامى عند قراءة مسرحية « الجنزير » بعد مشاهدتها التحقق من
مدى توافق العرض والنص ، فلم أجد سوى بعض الفوارق اليسيرة التى تبرع بها الممثل

الكبير عبد المنعم مدبولي ، الذى يقوم بدور أمين العجوز المشلول ، عند المطالبة بطعامه من الأرز واللبن والدواء ، ثم التهرب من تناولها وتسريبها بعد ذلك ، وقد بدا لى أن مايكرره خلال المشهد الأول من تحذير ابنته زهرة أن لا يكون الأرز باللبن يابسا مثل طبق الأمس شيئا طبيعيا ، لكنه عندما أسرف فى ذلك ليقارنه بطبق ٢٨ من ذى القعدة الماضى أو ٤٥ من شهر مارس فقد اتضح خروجه على النص المكتوب ، لأنه فى رغبته لجعل المفارقة حادة مسنونة بين الموقف الدرامى المتوتر وهذا العجوز المخرف قد انحرف ببؤرة الدلالة بتحويل الموقف إلى كوميديا خفيفة ، مما ظلل بالدعاية اللحظة التى تكشف فيها الفتاة المنقبة التى اصطحبتها زهرة لمنزلها إشفاقا عليها ، تكشف النقاب فإذا بها شاب إرهابى يقوم بعملية احتجاز لأفراد الأسرة كرهائن حتى تتحقق مطالب جماعته ، مما يبنى مشهدا مسرحيا بامتياز ، تتحدد فيه الأدوار بدقة فى الواقع والرمز منذ البداية ، فهؤلاء الإرهابيون مخادعون وليس لهم من جوهر الدين الأخلاقى نصيب ، ومن تنطلى عليه حيلهم السلوكية والمنطقية يصطلى بجحيمهم مهما كان صادق النية ويتورط فى تأمرهم ، والحوار الذى تقيمه زهرة مع هذا الكائن الأسود يتيح الفرصة لتقديم شخصيتها وشرح ظروف أسرتها مما يتسق مع ضرورة التعريف بعناصر الموقف ، وعندما يهتك القناع ترتطم النيات الإجرامية بالمقاصد الطيبة البريئة ، فإذا جاء حينئذ صوت الجد - كأنه ينبعث من عالم آخر مستلب وهامشى وجدنا المشهد قد أصبح يجسد الأجيال الثلاثة المتعايشة فى الواقع المصرى الراهن .

جيل الشيوخ وقد خرج من لعبة الصراع وأصبح طرفا كسيحا يقتات مما يقدمه له الجيل الأوسط ويتعلق برقبتة ، ومع أنه هو الرجل فقد أصبح عالة على ابنته المرأة المدبرة لشئون المنزل والمجتمع ، والتى تبذل قصارى جهدها للحفاظ على أبنيتها سليمة معافاة ، فتنجح حيناً وتخفق أحيانا أخرى ، إذ إن غياب الزوج الذى كان مهندسا معماريا قضى عمره فى تشييد السد العالى يعد كتابة درامية عن انكسار هذا الجيل الأوسط بالموت السياسى ، وانقطاع ممارسته لمشروعه فى البناء والتعمير ، ويبقى الجيل الأخير من الشباب ، ويمثلهم فى المسرحية شابان وفتاة يتم بأيديهم صناعة الأحداث

وتقديم القوى الفاعلة فى حركة الحياة ، وهى قوى سلبية فى مجملها ، لأن أحد الشباب وهو أحمد ، مدمن قد دمر حياته ومستقبله واستنفد طاقة أهله المادية والحيوية ، حتى سحبت منه أمه مفتاح المسكن فى لفطة دالة تشير إلى انعدام أهليته وخروجه من دائرة المسئولية وتحوله لعبء فادح على أهله ، والآخر - محمد - هو الذى انجرف فى تيار الإرهاب المقنع بالدين وتوهم أن هذا هو الأسلوب الأمثل لبناء الحياة والحضارة ، فأصبح أمثولة للسذاجة والخداع ، وتبقى الفتاة هى الوحيدة السليمة المعافاة التى تمارس دراستها الصحيحة - تخصص فى الآثار المصرية ، وتقوم بواجباتها الصغيرة المحدودة ، لكنها عندما تكشف عن طويتها يبدو أنها هى الأخرى مصابة بالخيبة والإحباط ، إذ تخلت عن خطيبها الأول لتفاهته وفراغه وعدم امتلأته بحلم كبير ، ومن ثم توشك أن تقع فى الإعجاب بالشباب الإرهابى الذى اقتحم منزلهم واحتجزهم لأنه متحمس لقضية ، مهما كان ضلالها ، وهذه لفطة طريفة لأن فكرة الحلم التى تتردد كثيرا فى المسرحية تعد أثارة من بقايا عصر الأيديولوجيات والمشروعات الاستثنائية التى ذابت تاريخيا ، والعودة لبشها اليوم لا تسهم فى بناء تصور حيوى عن الدولة المدنية التى تمارس مشروعها فى التحضر والديمقراطية والعلم والإنتاج دون حاجة لشعارات وهمية ولا تعبئات عسكرية مفتعلة . لكن المهم لدينا الآن أن هذه «العينة» من الشباب شديدة التصور فى تمثيلها النموذجى للواقع المصرى الحديث ، فنسبة المدمنين لا تصل مطلقا إلى ٥٠ ٪ ولا نسبة الإرهابيين هى النصف الباقى من الشباب بل تظل الأغلبية العظمى من الأسر المصرية الفقيرة والميسورة خارج هذه الدائرة الشيطانية من الإدمان والإرهاب ، مما يجعل الموقف مصطنعا واستثنائيا ، والنتائج المترتبة عليه من الأدوار والأخطار مبالغيا فيها إلى حد كبير .

لا يمكن أن يتم بناء المسرحية اعتمادا على منظور أحادى يدعى احتكار الحقيقة وتمثيل الواقع ، بل لابد من انشقاق الشعرة إلى نصفين - كما كان يقول لويس عوض - أى أن تعرض الدراما لصراع حق صغير مع آخر كبير ، أو الصراع الباطل الذى يحسب أنه حق مع غيره من البواطل والحقوق ، المهم أن كل طرف يملك قدرا من اليقين بجديته

موقفه وصحته وضرورته ، فلو فقد أحد الأطراف إيمانه بجدية قضيته وصدقها لتحولت الدراما إلى فارس أو كوميديا عبثية ، من هنا كانت ضرورة أن يتم تقديم بعض حجج الإرهاب والرد عليها دراميا ، لأن النقاش وحده لا يكفي ، لا بد من تدخل الفعل والحدث والنتيجة ، حتى لا تكون المسرحية مجرد حوارية ذهنية ، يلتقط الإرهابي محمد أول حجة له عندما يهم بقتل زهرة ويطلق عليها الرصاص لأنها هرعت لتلبية مطلب أبيها العاجز ، فإذا تساءل هذا الأخير عن مصدر الطلق الناري ظن أنه من حفيده أحمد وأخذ في تقريعه للوصول في إدمانه لهذه الدرجة التي يهدد فيها أمه ، عندئذ يلتقط الإرهابي الخيط ليقول لزهرة :

" أنت ابنك من إياهم ، ويتعاطى إيه بسلامته ؟ كوكابين ولا هيروين ؟ ونعم التربية والأخلاق ، لا دى الدنيا فعلا بخير .. ! هو ده الخير والجمال اللي بتقولى عليه ، طبعا فلوس وقلة تربية ، وكفر وإلحاد ، حاييجى منهم إيه غير كده " .

هذا هو منطق إدانة المجتمع والحكم عليه من الوجهة الأخلاقية ، وهو منطق لا يفلح معه التصدى بالشرح والتحليل ، لأنه سيبدو كما لو كان تبريرا لما يحدث واستسلاما له ، من العبث حينئذ إيقاظ الحس التاريخي والاجتماعي عند المخاطب لتذكيره بأن حركة الحياة تفرز مثل هذه الظواهر في كل العصور ، فالجريمة والشرور آفات اجتماعية حتمية لا تعوق مسيرة التقدم الحضارى ، فالنزعة المثالية الساذجة لهذا المنطق لا ينجح في كشفها إلا البرهان الواقعي اللموس ، ومن ثم فإن الرد الذى تقدمه المسرحية على الفور هو الذى يتكفل بإقحام الإرهابي عندما تقول له زهرة :

" لم أكن أظن أنك سوف تستخدم المسدس لقتلى بدون ذنب ، ومن يعلم ربما لا تكون أول مرة تفعل فيها ذلك ، ولا آخر مرة " هذا هو الرد العملي الدرامى ، فهو من أجل هدف يبدو طبيبا ونبيلًا فى الظاهر ينجرّف لارتكاب أبشع الجرائم ، قتل الحياة ذاتها بدعوى تحسينها ، العدوان على الأبرياء بزعم توريط المذنبين ، فيفقد سنده الأخلاقى وحجته المنطقية عندئذ يكون الحدث الدرامى أبلغ من الجدل الحوارى وهو حدث مدوّ فى صوت الرصاص وستمثل فى جنزير الحديد ، مهما يقال لتبرير هذا المشهد

الحسى الملموس فهو مغالطة كاذبة ، لأن إقناع الواقع أكثر يقيناً ومصداقية من تحريف الكلام .

تأتى بعد ذلك الحجة القدرية ، ومن الطريف أنها قاسم مشترك بين الطرفين ، مما يكشف عن الجانب الدينى المتأصل فى طبيعة الشخصية المصرية تاريخياً ، وسقوط دعاوى التكفير والمزايدة الإيمانية الفجة ، فالإرهابى يكشف عن خطته التى تمثلت فى اتخاذ أية عائلة تقع بالمصادفة فى طريقه كرهينة ، فقد وقف لا يعرف كيف ينفذ ذلك حتى أشار لسيارة زهرة التى توقفت له ، ولو كان قد أشار للسيارة التى سبقتها أو تلتها لما وقع عليها هذا الاختيار العشوائى ، وهو يبرر ذلك بأنه « إرادة ربنا » فتد عليه زهرة بصرامة وحسم « وليك عين تتكلم عن ربنا وأنت رافع المسدس على ست مربوطة فى كرسى وراجل كبير مقعد ، يابجاحتك يا أخى !! ولكن أباهما المقعد ذاته لا يلبث أن يستخدم هذا المنطق القدرى نفسه ليبث فى قلبها شيئاً من العزاء والسكينة ، فهو بعد أن يشير إلى الفوارق الفادحة بين جيل الأم وجيل اليوم ، شأن كبار السن دائماً ، يتذكر المرة التى ذهب فيها لبيت الأمة ، لمقابلة سعد باشا مع طلبة المدارس ، وتأخره عن موعد عودته للبيت ، وكيف أنه رضى بعقاب أبيه دون أن يحتج عليه أو يدافع عن نفسه ، بعد أن يتذكر هذه اللفتة الوطنية ذات الصبغة الأخلاقية البارزة ، مما يصيب المشاهد بالقشعريرة للفارق الفادح بين كفاح الأمس و (نضال) اليوم فى قيمه ووسائله ، يقول لابنته بلهجة حانية :

« ماتخافيش يابنتى ، دا ولد صرصار وحشرة وقليل الأدب ، وقولى لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا » ، ما يقدرش يمسك بسوء إلا بإذن الله ثم يضرب الأمثلة على ذلك بنضال الطلاب ضد الانجليز ، المهم أن الحجة الدينية واحدة وهى الاحتكام إلى القدر والرضى بمشيئة الله ، يستغلها الطرفان بما يكشف عن تماثل موقفهما إزاء أمر بالغ الأهمية وهو إرادة التغيير فى الحياة وارتباطها بالقوة الإلهية العظمى ، وكل منهما يفسرها حسب رؤيته أحدهما لفعل الإرهاب والآخر لمقاومته روحياً ، ومعنى هذا أن التشابه بين طرائق تفكيرنا أعمق مما نظن ، مما يترتب عليه نتيجة خطيرة فى

مواجهاتنا للإرهاب الفكرى باسم الدين ، إذ إن كثيرا منا لا يستطيعون رد مقولات الإرهابيين ولا تفنيد حججهم ويتورطون فى المزايدة الدينية ، بينما ينبغي أن تحتكم للحس الحضارى ونحترم اختلاف الاجتهادات ونرفض الاعتداء على حريات الإنسان باسم الدين الذى شرع لحمايتها وتوجيهها أخلاقياً وروحياً أما البرهان الثالث للإرهاب فيأتى فى القسم الثانى من المسرحية على لسان ممثلة عندما تدعوه زهرة كى لا يضيع نفسه وهو فى عز الشباب ، لأن البلد محتاجة لأبنائها فيرد عليها قائلاً :

" البلد محتاجة فعلاً ، لكن للمؤمنين اللى يعرفوا ديننا ، للمستعدين يعملوا فى سبيل كلمة الحق وتطبيق شريعة الإسلام ، وعلشان نوصل لده لازم يبقى فيه ناس مستعدة تضحى بنفسها ، تستشهد فى سبيل الله .. الإسلام هو الحل " .

يضع المؤلف بإثارة هذا الشعار شخصه فى مأزق حرج ، فليست هناك فرصة للدخول فى جدل عقلانى حول مدى إسلامية مجتمعاتنا ولا إجراء تحليل فقهى عن ملابسات المتغيرات التاريخية لكيفية تطبيق الشريعة ، وليس بوسع الضحايا معارضة الشعور الدينى فيجىء رنين الهاتف وهو يحمل رفض الداخلية لشروط الإرهاب وتوعد محمد بالقضاء على الرهائن وقتلهم ليكشف عن إجرامية موقفه ، فالفعل المسرحى هو الذى يكمل الجدل الكلامى أيضاً ، لكن اللحظة الفاصلة بينهما بالغة الدقة ، فقد سمعت فى القاعة بعد خطاب الإرهابى تصفيقا له ، فشعرت بخطورة الموقف لتعاطف بعض قطاعات الجمهور مع هذه الشعارات ، وتمنيت لو أن طرفاً من بقية الحوار الذى يستكمل مع ياسمين فى المشهد التالى أن ينتقل إلى هنا مثل اعتمادها على الآية الكريمة « ادع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة » حتى لا تظل الحجة العالقة بأذان المشاهد وعينيه هى التى ينتصر بها كلام الإرهاب مما يحدد ويهدد الإيقاع الدلالى للمسرحية ، لأن صراع الأحداث مرتبط بصراع الأفكار ومتولد منها ، ولأن مسرحية الكلمات قد بلغت درجة عالية من الإلتقان ، إذ أخذت دوائره تتسع وتتفاعل من الخارج إلى الداخل ، فصدام الإرهابى المخادع بالأسرة الآمنة لا يلبث أن ينقل الصراع إلى داخل نفسه عندما يكتشف نبلهم وطيبتهم فيؤثر أن ينضم إليهم وتتحدد الدائرة

الكبرى عندئذ بين الجماعة والشرطة ، وليقوم معنويا فى الآن ذاته بين مجموعة من القيم الحضارية المتمثلة فى التاريخ والفن والمستقبل الحضارى وبين مجموعة أخرى من الأفكار المغلوطة عن التضحية والإصلاح بالعنف والتضليل بالدين ، ولكن الحل الرمزي الذى تنتهى إليه المسرحية فى المواجهة الأمنية وموت محمد التائب على يد جماعته لا يمكن أن تؤدى حقيقة إلى تعريض الوطن لكل هذا الخطر الذى يجعل زهرة تختتم العمل بطريقة مسرحية صارخة وهى تقول بأعلى صوتها « بلدى » فى استغاثة تاريخية ، ويبدو أن الطبيعة المسرحية قد غلبت على هذه النهاية الحادة الفاجعة ودفعتها بطابع استفزازى ، لكنها تدعونا حقيقة للتأمل فى المشهد الراهن وحوار الخطاب التقدمى الوطنى مع أنصار الدعوات الإرهابية المقنعة بالدين ، مع اليقين التام بأن المستقبل للعقل والحكمة والبناء الحضارى المعتمد على العلم والحرية والعدالة الاجتماعية .

لعل أهم الجوانب التقنية فى الأعمال المسرحية يتمثل فيما يطلق عليه الحرفيون « نجارة المسرح » أى طريقة خوط المشاهد وربطها ووضع مقابضها وتقليل نهاياتها حتى تكون وظيفية ومؤثرة ، تتصاعد دراميا وتنمو بالحوار حتى تصل للحبكة المقنعة ، وهذا ما لا يستطيع هواة الكتابة المسرحية تحقيقه دون علم وخبرة ، ومسرحية « الجنزير » تشف عن اقتدار فنى واضح لى كاتبها ، إذ تقدم بنية محكمة موزعة على جزئين ، كل منهما يقع فى ثلاثة مشاهد متوازنة تبدأ ببروز عناصر جديدة للعمل وتنتهى عند مفصل حاسم يمثل منعطفاً مهماً فى تطور الأحداث ، وتستخدم ألواناً من الرموز الشفيفة القريبة ذات الدلالة الفورية ، مثل زهرة اللوتس المصرية التى تتماهى معها فى الاسم الشخصية الرئيسية « زهرة » ، ومثل النقاب الذى يمثل الخداع والقناع الدينى الأسود ، ومثل الجنزير الإرهابى الممثل لتعويق الحركة والحرية ، ومثل الاشارات الوطنية فى حديث الجد ، غير أن هناك عنصراً بارعاً يستخدمه الكاتب فى مطلع المشهد الثالث والأخير يستحق العناية الخاصة ، لأنه يقدم مفاجأة مذهشة وسارة تنتقل بالحدث والشخص والمشاهدين إلى مستوى نفسى ووجدانى عميق ، وذلك عندما يصحو الإرهابى الذى غفا لحظة على صوت أم كلثوم يخترق أذنه وهو يصدق :

مصر التى فى خاطرى وفى فمى

أحبها من كل روحى ودمى

يالىت كل مؤمن بعزها يحبها ، حبى لها

بنى الحمى والوطن من منكم يحبها مثلى أنا .

يهب مذعورا ليعلن عن عدائه للفن والوطنية وصوت المرأة العورة ، لكن ياسمين
تدخل الصالة ، وقد اقتربت من نفسه فى الليلة السابقة خلال حوارهما - وهى ترتدى
« تى شيرت » ملونا كتب عليه بالانجليزية « أحب مصر » فإذا شرعت أم كلثوم فى
إنشاد المقطع الثانى انهمرت الدموع من عيون زهرة ، وعيون المشاهدين ، وأخذ
الإرهابى فى سد أذنيه دون جدوى ، وقد وظف هذا المشهد التأثيرى الناجح فى تعميق
الاستعداد لتحوله عند إدراكه لمسارعة أعضاء الأسرة فى أن يغرى كل منهم الآخرين ،
عندئذ نجد أن الحس الوطنى المعبر عنه بالغناء قد تمت ترجمته لمشهد عائلى ، وكما كان
الخداع هو الوسيلة التى بدأ بها الإرهاب الأحداث فى مشهد الفتاة المنقبة فإنه يظل
وسيلة إنهاؤها عندما يطرقون الباب باعتبارهم من الشرطة ليقوموا بتصفية زميلهم
المتخاذل ، ويدركهم البوليس ليتولى القضاء عليهم فى نهاية الأمر بلغة الرصاص التى
يستخدمونها منذ البداية .

مجرد رأى جنزير محمد سلماوى الأهرام ٤ مارس ١٩٩٦ بقلم / صلاح منتصر

عوامل الفشل فيها أكثر من عوامل النجاح .. فإبطال المسرحية محدودون : خمسة بالعدد ، والديكور منظر واحد لا يتغير طوال العرض ، وليس فى أحداث المسرحية أغنية ولا رقصة . وأكثر من ذلك فإن الموضوع جاد من الذى يفلسفه ، خبراء المسرح بأنه غير جماهيرى ... ورغم صداقتنا للزميل العزيز الاستاذ محمد سلماوى مؤلف المسرحية فقد قصدنا - زوجتى وأنا - أن نشاهد المسرحية - بعد إجازة العيد - بنفس طريقة المتفرج العادى الذى يقف أمام شباك التذاكر ويقطع تذكرته . وقد كانت أول مفاجأة لنا أنه بالكاد وجدت لنا موظفة الشباك مكانين .. وكانت المفاجأة بعد دخولنا صفوف المتفرجين من مختلف الأعمار والفئات وبينهم مستشرقون خواجهات ملأوا قاعة مسرح السلام بشارع قصر العينى والذى له ميزة وجود أماكن أمامه لانتظار السيارات.

وكانت المفاجأة الثالثة تجاوب هذا الجمهور بحساسية مفرطة مع أحداث المسرحية رغم أن مساحات كبيرة منها كانت تحتلها حوارات ثنائية إلا أن تجاوب الجمهور كان واضحا فى الصمت المطبق لاستيعاب معنى كل كلمة أو حركة .

• ليس صحيحا إذن مقولة « الجمهور عاوز كده » فالإقبال الشديد على مسرحية « الجنزير » تؤكد أن هناك بجانب الذين أصبحوا يدخلون للكباريهات التى تلبى احتياجات الفرائز ، فإن هناك شريحة كبيرة من المواطنين الذين مازالوا ينفعلون بالمسرح كمأدبة لغذاء العقل والوجدان ومنصة لمناقشة وعرض مشكلات الوطن الحقيقية .

ورغم أن أبطال مسرحية « الجنزير » لا يتجاوزون خمسة بالعدد فإن المسرحية تناقش قضية الشباب الضائع ، إما بسبب الإرهاب تحت خداع الدين ، أو بسبب المخدرات بحثا عن وهم السعادة .

مثل خالد النبوى (أشهر أدواره فيلم المهاجر) شخصية الشاب المحروم من رعاية الأبوين وسقوطه فى طريق الذين يفسلون امخاخ الشباب بالدين من وجهة نظرهم الخاطئة ، ومثل وائل نور بخفة دمه ورشاقتة ، شخصية الشاب المدلل الذى قاده التدليل إلى طريق المخدرات .. ورغم أن المؤلف محمد سلماوى قصد أن يركز على ضحايا الخداع الدينى إلا أنه جمع بطريقة درامية بين مصير الاثنين فى ختام المسرحية بين ضحايا الأمراء ، وضحايا المخدرات .

ماجدة الخطيب مثلت دورا عظيما ، استعادت من خلاله عشقها القديم الأصيل للمسرح منذ ظهورها الأول فى مسرحية الطاحونة على ما أذكر فى بداية السبعينات... كذلك قدمت عزة بهاء دور الفتاة الفاهمة لأمر دنياها ودينها ، وجعلها محمد سلماوى تدخل فى مبارزة كلامية قوية مع الشاب المهووس بأفكار الجماعات وهو يصارحها بكل أفكاره وحججه بقوة وتردد عليه بقوة أكبر .

ويبقى العملاق عبد المنعم مدبولى بهريز المسرح القادر على تحريك الضحكات والدموع فى نفوسنا بآدائه البسيط الممتنع رغم التزامه طوال المسرحية بكرسى العجلات الذى لا يفارقه بعد أن وصلت به السن - فى المسرحية طبعاً - إلى حرمانه من النظر وضعف السمع .

أخيرا تحية لجلال الشرقاوى المخرج الذى نجح فى ملء المسرح حركة وإثارة دون أن يفتعل رقصة أو أغنية وقدم مع المؤلف والأبطال عملا بالغ النجاح يؤكد دور المسرح فى مواجهة قضية الارهاب .

« الجنزير » .. معالجة مسرحية
لظاهرة الإرهاب
الأهرام ١١ يناير ١٩٩٦
بقلم / د. أحمد كمال أبو المجد

لا ينازع أحد فى أن الفن بروافده المختلفة ، وعلى رأسها المسرح ، يحمل - مع سائر مؤسسات المجتمع - مسئولية كبرى فى تزكية القيم اللازمة للحفاظ على تماسك المجتمع وسلامته واستقراره ، ولدفع مسيرته على طريق النهضة والتجدد ، كما تقع على عاتقه مسئولية مماثلة فى تخليص المجتمع من القيم التى تهدد هذا التماسك وذلك الاستقرار ، أو تعوق حركته على طريق النهضة .. وإذا كانت قضية الإرهاب والعنف بصورة ودوافعه المختلفة قد شغلت الساسة والمفكرين والمسؤولين عن أمن المجتمع ، ولا تزال تشغلهم جميعا ، فقد حاول المشتغلون بالفن فى مصر خلال السنوات الخمس الأخيرة أن يؤدوا دورهم فى هذا الميدان ، فقدموا عددا من الأعمال السينمائية والتليفزيونية التى تتناول ظاهرة الارهاب والعنف من جوانبها المختلفة ، إلا أن هذه الأعمال قد ظلت - فى معظم الاحيان - بمنأى عن التعرض للنقد الفنى والسياسى الذى لا يكتفى بمناقشة اسلوب تناولها للظاهرة من الناحية الفنية . وإنما يحاول - فوق ذلك - تقييم مردودها السياسى الاجتماعى .

وحين دعانى وزوجتى الأديب الصديق محمد سلماوى لمشاهدة مسرحية « الجنزير » التى كتب هو نصها ، والتى أخرجها للمسرح المخرج المتميز جلال الشرقاوى ، لم يكن

يدور بخاطري أنى سوف أرتدى - صبيحة اليوم التالى - مسوح الناقد المسرحى لأكتب سطوراً تصور للقراء وقع هذا العمل الأدبى عند كاتب كل صلتته بالمسرح أنه مشاهد جيد لكثير من الأعمال المسرحية المصرية والعالمية .. وأنه - فوق ذلك - صاحب اهتمام خاص بالمعالجات الأدبية « للظاهرة » التى تسلط مسرحية الجزير أضواءها عليها ، وهى ظاهرة « الإرهاب » الذى يرفع شعارات دينية تبريرا لما يمارسه من عنف وعدوان .. وهو اهتمام ينبع من الاعتقاد بأن تلك الظاهرة التى تتصاعد أخطارها لم تلق - بعد - محاولة جادة لفهمها فهما عميقا وموضوعيا .. وأن أكثر الأعمال الأدبية التى تعرضت لها قد فعلت ذلك فى استعجال وتبسيط شديد ، مكتفية باستخدام المبالغات غير الواقعية بقصد إدانة ذلك الإرهاب ، وحشد الرأى العام من المشاهدين وراء تلك الإدانة وهى مبالغات تؤدى - أحيانا - إلى نتائج عكسية ، إذ يظل العمل الأدبى - فى ظلها - مقطوع الصلة بحقيقة المشكلة ، كما تتبدى للناس فى أبعادها الواقعية ..

تبدأ المسرحية بمشهد سيدة تعود إلى بيتها ومعها امرأة منتقبة فى ملابس سوداء تبدو عليها علامات القلق الشديد .. وبينما تمضى ربة البيت فى حديث ودى متصل مع هذه الزائرة الغريبة .. فإنها لا تقابل إلا بالصمت المطبق ورفض كل محاولات التواصل والاقتراب الحميم .. وفجأة يخرج من وراء ذلك النقاب الأسود شاب يحمل فى يده مسدسا .. يهدد به صاحبة البيت التى أوصلته بسيارتها .. وينتهى به الأمر إلى تقييدها بجزير حديدى - فى أحد الكراسى - رغم توسلاتها .. وتوسلات أبيها الشيخ المقعد المريض الذى لا يكاد يسمع أو يرى .. ويفعل « الإرهابى » نفس الشئ مع ابنة ربة البيت .. ثم يتصل بمكتب وزير الداخلية ليخطر به بأنه - بناء على تعليمات أميره - يحتجز أسرة بأكملها ، ويهدد بقتل أفرادها جميعا إذا لم يتم - خلال ١٢ ساعة الإفراج عن المتهمين فى القضية رقم (كذا) حصر أمن دولة ..

وتمضى أحداث المسرحية متتابعة على محور واحد . هو المفاوضات بين الإرهابى الذى يتلقى التعليمات الصارمة من أميره عبر التليفون ، وبين مكتب وزير الداخلية الذى يتصل به الإرهابى كلما تلقى أمرا بذلك من « الأمير » .. ويظهر فى المسرحية

خلال ذلك ، رمز آخر يضعه الكاتب والمخرج موضع المقابلة والمقارنة مع رمزها الأول «الارهابى» وهذا الرمز الثانى هو ابن صاحبة البيت ، شاب محبط ساخط أدمن المخدرات ، وصرح بأنها اختياره الذى انتهى اليه للخروج من واقع (المنزل) الظلم والإحباط والضياع .. وحين تفشل المفاوضات بين « الإرهابى » وجماعته وبين مكتب وزير الداخلية يتلقى أمرا من أميره بقتل أفراد الأسرة المحتجزين .. واحدا بعد الآخر.. وهنا يتبارى أولئك الأفراد فى التضحية بأنفسهم حماية للآخرين .. فيطلب كل منهم -فى إطار معالم شخصيته التى رسمها بعناية كاتب نص المسرحية ومخرجها - أن يكتفى الارهابى بقتله وإطلاق سراح الآخرين .. وذلك فى تعبير رمزى ، على النبرة ، شديد الوضوح ، عن قيم الأسرة المصرية ، وما تمتلئ به من معانى الرحمة والسماحة والحب .. والتضحية من أجل الآخرين .. وهنا يبلغ العمل الأدبى لحظة الذروة فى سياقه ، فتزول الغشاوة فجأة عن عين « الإرهابى » .. ويرفض تنفيذ تعليمات «أميره» ويعلن له - وللمشاهدين - أنه كان مضللا « مفسول الدماغ » .. وأنه اكتشف فى سلوك تلك الأسرة المصرية التى هى فى النص وفى المسرحية - رمز لمصر كلها - القيم الأصيلة التى تعبر عن الإسلام الصحيح .. وينتهى العمل المسرحى بلحظة مؤثرة تنتصر فيها مشاعر الحب والتواصل والسماحة على مشاعر الحقد والقطيعة مع « المجتمع » التى تغذيها تعليمات « أمراء الجماعات » إلى أتباعهم والواقعين تحت تأثيرهم .

وإذا تجاوزنا أكثر التفاصيل التى احتشد بها ذلك العمل المسرحى فى إطار مشهد واحد لم يتغير هو مشهد « احتجاز » « الإرهابى » لأفراد الأسرة داخل البيت الذى تظهر منه غرفة الاستقبال التى تلحق بها غرفة للطعام ، فإننى - من جانبى - قد خرجت محتفظا بملاحظات ثلاث هى التى أطرحها - عبر هذه السطور - على المتخصصين وأصحاب الخبرة من النقاد الأدبيين والمسرحيين .. كما أطرحها على كتاب النصوص التى تعالج نفس الظاهرة التى تعالجها مسرحية « الجنزير » .

- الملاحظة الأولى : تتعلق بشخصية « الإرهابى » الشاب « محمد » .. فقد

لاحظت عليها منذ البداية تناقضا فى المكونات النفسية ، وفى السلوك .. فهو تارة يبدو شديد القسوة والصرامة مجردا من المشاعر الإنسانية منقضا على أفراد تلك الأسرة ، وعلى المجتمع كله بمطارق الرفض والإدانة والتكفير .. مستعدا - من أجل ذلك - ليقتلهم جميعا تنفيذا لتعليمات « الأمير » التي يطيعها طاعة مطلقة عمياء .

وهو يبدو فى مواقف أخرى تتداخل تماما مع مواقف القسوة والعنف، وتعرض سياقها .. إنسانا طيب القلب رقيق المشاعر ، متوصلا - فى تلقائية مع مشاعر الود والحب التي يبادلها إياها أفراد الأسرة المحتجزون .. ثم هو - من خلال الحوار الطويل بينه وبين سيدة البيت وابنها « أحمد » مدمن من المخدرات ... يرسل إشارات واضحة يكشف بها عن مسئولية كثير من أوضاع المجتمع عما انتهى إليه من رغبة فى الانضمام « للجماعة » التي هى فى تقديره الأداة الوحيدة القادرة على « التغيير » والتي تجعله « صاحب موقف وصاحب رسالة » فى مواجهة الضياع والفساد والظلم ..

ومع أن هذا التناقض قد بدا لى - مع أحداث الفصل الأول - كما لو كان تناقضا فى رسم شخصية الرمز الأول للنص وللمسرحية وهو رمز « الارهابى » إلا أننى مع نهاية المسرحية وجدت فى هذا التناقض المتعمد محاولة ذكية وموفقة للإشارة إلى بعض الأوضاع « المجتمعية » التي تدفع بعض الشباب إلى التطرف ، وتجعل منهم أداة طيعة للالتزام بالتعليمات الصارمة التي تصدر اليهم من « أمراء الجماعات » .

كما وجدت فيها إشارة أكثر ذكاء إلى دور « الطاعة العمياء » فى تدمير الشخصية، وتأهيلها لتنفيذ ممارسات سلوكية مدمرة للمجتمع ، ومناقضة لجوهر « الدين » ومبادئه وتوجيهاته التي تجرى تلك الممارسات باسمها وفى ظل شعاراتها .

- الملاحظة الثانية : تتعلق بشخصية « أحمد » ابن الأسرة مدمن المخدرات ، والذي يضعه كاتب النص ومخرج المسرحية موضع التوازي والمقارنة مع « محمد » الرمز الأول فى هذا العمل الأدبى المسرحى .. وهى مقارنة ومقابلة تتمان من خلال حوار ذكى بينهما تتعاقب حلقاته خلال أحداث المسرحية .. والمعنى الواضح الذى يجريه الكاتب والمخرج على لسان « أحمد » أنه هو و « محمد » تعبيران مختلفان متناقضان عن

أزمة جبل واحد ، وأن الأسباب المجتمعية التي ألفت بأحمد بين برائن فتوح « الملك » تاجر المخدرات قد تكون نفس الأسباب التي ألفت بمحمد بين برائن « الأمراء » الموجهين لجماعات الإرهاب .. وإذا كان النص لم يتوقف طويلا عند شرح هذه الأسباب ومدى مسئوليتها عن صنع هذين الرمزين المتناقضين ، فحسبه أنه أشار إليها إشارات واضحة تجعل معالجته لموضوع المسرحية ، أكثر عمقا وجدية ، وأدخل فى باب التحليل الاجتماعى فى كثير من الأعمال التي توقفت عند مستوى « الإدانة » المجردة ، والاستعانة « بالمبالغات » غير الواقعية .

- أما الملاحظة الثالثة والأخيرة : فتتعلق بالمشهد الأخير الذى تقتحم فيه خشبة المسرح مجموعة كبيرة العدد من أعضاء الجماعة الإرهابية فى محاولة لقتل « محمد » الذى أعلن رفضه للجماعة ، والذى تراجع - لذلك - عن تنفيذ تعليمات أميرها .. فقد جاء هذا المشهد مفتعلا وغير منطقى مع السياق الذى جعل « محمد » على اتصال مستمر بمكتب وزير الداخلية على نحو لم يكن متصورا معه أن تتمكن تلك المجموعة من الإرهابيين من سبق رجال الأمن إلى مكان « الاحتجاز » .. كما أن رسم معالم شخصيتهم - على النحو الرمزي الذى تم به - فى جلابيبهم البيضاء ، ولحاهم السوداء ، قد يترك - لدى جمهور المشاهدين تداخلا بين ظاهرة « التدين » الذى تتزايد موجته فى مصر ، كما تتزايد فى أكثر بلاد الدنيا .. وبين ظاهرة « الإرهاب » التى يتوجه النص وتتوجه المسرحية كلها إلى إدانتها ورفضها وتسليط الأضواء على منابعها وأسبابها وأدوات ممارستها .

ولا أستطيع أن أنسب هذا المشهد المفتعل إلى كاتب النص أو إلى مخرج المسرحية .. ولكن تعديله وإعادة النظر فيه - فيما أرى - أمر مفيد للغاية كذلك فى المحافظة على وضوح « الرسالة » التى يحملها هذا العمل المسرحى للمشاهدين .. وهى « إدانة الإرهاب » والتحذير منه ، وكشف أسبابه .. مع بقاءه فى الفكر والوعى والمشاعر ، ظاهرة متميزة تماما عن ظاهرة « التدين » بكل مظاهرها وتعبيراتها ، سواء فى ذلك التعبيرات الرشيدة التى نرضى عنها ، أو التعبيرات التى نتحفظ عليها أو

نرى فيها وقوفا عند المظاهر والكليات .

على أن هذا المشهد الختامى للمسرحية قد لخص - فيما أرى - جوانب المأساة التى يمثلها هذا اللون من الإرهاب .. حيث تختلط دماء رجال الشرطة ودماء الضحايا الأبرياء بدماء أولئك الشباب الذين كان يمكن توجيه طاقتهم للبناء والإصلاح الحقيقى . بدلا من توجيهها للعنف والعدوان وإثارة الفوضى والقلق .. وقد جمع مؤلف النص هذه الأمور كلها فى الصيحة التى ختم بها هذا العمل المسرحى الهادف ، والتى أجراها على لسان السيدة ربة الأسرة المصرية .. وهى ترى جوانب هذه المأساة فتصرخ فى ألم وحسرة « بلدى »

ويبقى فى النهاية .. أن النص قد تجاوز - فى كثير من أجزائه - حدود « سطح الظاهرة » وحاول النفاذ الى بعض أعماقها ، كما أنه قد وفق كثيرا فى رسم معالم شخصيات لها أعماقها وأبعادها الانسانية المركبة ، التى لم يحل تركيبها دون وضوح جانبها الرئيسى الذى تعالجه المسرحية .. كما يبقى أن المخرج قد وفق فى تحريك تلك الشخصيات المعقدة تحريكا ذكيا شد انتباه المشاهدين على امتداد الساعتين اللتين استغرقهما العرض دون أن يتسرب الملل الى أحد ، رغم ثبات المشهد وعدم تغيره على امتداد تلك الساعتين . كما يبقى أن الممثلين الذين أدوا الأدوار الصعبة لأشخاص ذلك العمل الأدبى الصعب ، قد أدوها جميعا باقتدار كبير يستحقون عليه الإشادة والتقدير .. ويبقى فى النهاية أن نتمنى مزيدا من المعالجات الأدبية والمسرحية لظاهرة « الإرهاب » معالجة تتجاوز مجرد الإدانة ، وتحاول النفاذ الى الأبعاد الثقافية والاجتماعية والسياسية لتلك الظاهرة ، إذ لا شك عندنا فى أهمية وفائدة الدور الذى يستطيع الفن والمسرح - بصفة خاصة - أن يؤديه فى علاج هذه الظاهرة من خلال المعالجة الموضوعية والذكية لها ، ولأسبابها ووسائل علاجها .

رقم الإيداع/٣٨٦٨/١٩٩٦
دولى ٩٧٧ - ٢٣٥ - ٥٤٦ - ٩
مطابع المجلس الأعلى للآثار

